PRESENTED

TO

THE UNIVERSITY OF TORONTO

BY

THE UNIVERSITY OF STRASSBURG,

GERMANY.

JANUARY 10TH, 1891

Geſchichte

der

Italieniſchen Kunſt.

F.6544ge

Geſchichte

der

Italieniſchen Kunſt.

Von

Ernſt Förſter.

Dritter Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1872.

122444
15/1/91

Der Autor behält sich das Recht der Uebersetzung vor.

Vorwort.

Obwohl im Wesentlichen, wie sich das von selbst versteht, der Inhalt eines kunstgeschichtlichen Buches aus eigener Anschauung — soweit diese möglich — geschöpft sein muß, so ist damit doch nicht ausgeschlossen, daß man Vor- und Mitarbeitern am Werke manche Nachweisung und selbst manche Gabe zu verdanken hat. Außer dem, ungeachtet mancher zweifelhaften Ansichten, unschätzbaren Werke von Crowe und Cavalcaselle „History of Painting in Italy“ und der Le Monnierschen Ausgabe des Vasari mit ihren trefflichen Anmerkungen und Commentarien, muß ich besonders der sehr fleißigen Reisetagebücher des verst. Herrn Commeter gedenken, welche von der Administration der von demselben testamentarisch als Erbin eingesetzten Kunsthalle in Hamburg mir zur Durchsicht und gelegentlichen Benutzung gütigst mitgetheilt worden und denen ich manche werthvolle Nachricht entnommen. Indem ich der hochgeehrten Administration hier öffentlich meinen verbindlichsten Dank abstatte, füge ich nur hinzu, daß jene, mit sehr reichhaltigen Notizen und äußerst genauen Beschreibungen ausgestatteten Tagebücher auf mehrfach wiederholten Reisen durch Italien entstanden sind, die der kenntnißreiche und einsichtvolle Kunstfreund, nachdem er vom Geschäftsleben sich zurückgezogen, alljährlich von Rom aus nach allen Städten und Ortschaften im Norden und Süden Italiens, wo er Kunstwerke, vornehmlich Malereien wußte oder vermuthete, unternommen hatte.

München im Mai 1872.

Ernst Förster.

Inhalt.

Dritter Band.

Seite

Fünfter Zeitraum. Das fünfzehnte Jahrhundert.
Allgemein-geschichtliche Einleitung 1
Erste Abtheilung. Toscana. Das Florentinische Gebiet . . 8
Baukunst. Styl der Renaissance 15
Architekten. Filippo Brunelleschi 24
Michelozzo Michelozzi 32
Leon Battist Alberti 33
Die Nachfolger Brunelleschi's: Giuliano u. Benedetto da Majano 39
Antonio u. Bernardo Rossellino 41
Bernardo di Lorenzo Fiorentino 42
Giuliano da Sangallo 43
Cronaca 44
Francesco di Giorgio 45
Bildnerei. Die Schule von Florenz.
Lorenzo Ghiberti 46
Donatello 65
Luca della Robbia u. seine Nachfolger 82
Die Nachfolger Donatello's u. Ghiberti's 90
Nanni d'Antonio di Banco 91
Desiderio da Settignano 93
Mino da Fiesole 95
Andrea Ferucci 99
Antonio Pollajuolo 100
Antonio u. Bernardo Rossellino 102
Giuliano u. Benedetto da Majano 105
Andrea del Verrocchio 110
Matteo Civitali 115
Die Schule von Siena.
Jacopo della Quercia u. seine Nachfolger 121
Lorenzo di Pietro, gen. Vecchietta ꝛc. 127

Seite

Niccolo dell' Arca ꝛc. 128

Holzschnitzwerke. Intarsiaturen. Domenico di Niccolo ꝛc. 130

Malerei. Die Schule von Florenz

Die Meister des Uebergangs 132

Lorenzo di Niccolo 133

Pesello 135

Don Lorenzo 137

Parri Spinelli 141

Bicci di Lorenzo 142

Neri di Bicci 144

Domenico Veneziano 145

Andrea del Castagno 148

Masolino u. Masaccio 151

Masolino in Castiglione 170

Masaccio (Fortsetzung) 183

Giovanni Angelico da Fiesole 188

Fra Filippo Lippi 215

Alesso Baldovinetti 255

Cosimo Rosselli 256

Don Bartolommeo della Gatta 262

Antonio u. Pietro Pollajuolo 266

Andrea dell Verrocchio 272

Benozzo Gozzoli 275

Sandro Botticelli 301

Filippino 328

Domenico Ghirlandajo 359

Die Schule von Siena 375

Taddeo Bartoli 387

Domenico di Bartolo 398

Lorenzo di Pietro gen. Vecchietta 402

Sano di Pietro 409

Gregorio di Cecco 412

Giovanni di Paolo 413

Giovanni di Pietro 415

Matteo di Siena 415

Benvenuto di Guasta 419

Francesco di Giorgio 421

Neroccio 422

Fünfter Zeitraum.

Das funfzehnte Jahrhundert.

Allgemein geschichtliche Einleitung.

Scharf und bestimmt, wie sich das 14. Jahrhundert in seinen Kunstdenkmalen von den Leistungen der vorangegangenen Zeit unterschied, sehen wir das 15. Jahrhundert die bisherige Bahn verlassen und in veränderter Richtung nach neuen Zielen streben; und wie die Kunst des 14. Jahrhunderts die nothwendige Folge und der sichtbare Ausdruck eines neuen religiösen und politischen Volksbewußtseins war: so müssen wir die Quellen der Kunstschöpfungen des 15. Jahrhunderts ebenfalls in seiner politischen und Culturgeschichte suchen.

Ein Völkerfrühling war mit dem 14. Jahrhundert über Italien gekommen und mit ihm was dem Jugendalter eigen ist: unmittelbares Empfinden, reflexionsloses Handeln, phantasiereiche Vorstellung von Welt und Geschichte, Ringen und Streben nach höchsten Zielen, Idealismus in Leben und Kunst. Aber die Spannkraft des Enthusiasmus schwächt sich, allgemeinem Naturgesetz folgend, allmählich ab, und sorgfältige Ueberlegung, besonnenes Handeln schicken sich an, an seine Stelle zu treten. Wohl dauert auch im 15. Jahrhundert das Ringen und Streben nach höchsten Zielen fort, aber diese nehmen mehr und mehr eine bestimmte Form an und mit eifrigem Erforschen und mit

kluger Berechnung der Mittel wird darauf hingesteuert. Mehr und sichrer als durch das Schwert werden Macht und Einfluß durch Reichthum gewonnen. Reichthum gewährt zugleich erhöhten Lebensgenuß; die materiellen Interessen treten in den Vorgrund; das wirkliche, sinnlich wahrnehmbare Leben gewinnt an Bedeutung; Individualitäten bilden sich schärfer aus und werden mit größerer Bestimmtheit aufgefaßt; der Idealismus weicht der Macht des Realismus; die Blüthezeit ist vorüber: der Sommer beginnt!

Die scholastische Theologie hatte weder die Kirche, noch den kirchlichen Glauben des Volks im 14. Jahrhundert in den Fall ihrer Herrschaft gezogen. Was dem Kinde das Märchen ist, das war und blieb die Legende dem Volk, das sie gläubig als Wahrheit hinnahm, jede Vermehrung mit Freuden begrüßte und mit andächtigem Eifer verlangte. Je wunderreicher die Erlebnisse, um so reizender; je übernatürlicher, um so heiliger und göttlicher! Mit dem 15. Jahrhundert versiegt allmählich die Quelle der Legenden; mit der Entdeckung der Gesetze des Planetensystems, mit der Auffindung eines neuen Erdtheiles und der wahren Gestalt der Erde wurde überhaupt die Autorität der Kirche erschüttert; ja es trat selbst der Unglaube schroff dem Aberglauben gegenüber. Aber beide, Glauben und Aberglauben, fanden noch immer, wenn auch in enger gezogenen Kreisen, ihre warmen Bekenner, wie ihre beklagenswerthen Opfer. Tiefe Frömmigkeit beseelte die H. Francesca Romana, † 1440, heiliger Eifer den H. Bernhardin von Siena, und von der innigsten Religiosität waren S. Antonin und der Frate Giovanni von Fiesole durchdrungen; aber 1421 wurde in Rom eine Hexe verbrannt! Es war ein Volksspectakel, wie das wenige Tage vorher auf dem Capitol abgehaltene Autodafé von künstlichen Haarzöpfen und anderm Frauenputz. Religiöse Begeisterung

wie zu den Zeiten eines Bernhard, Dominicus und Franz gab es nicht mehr. Der Versuch Pius II. (1459), einen Kreuzzug zu Stande zu bringen, fand nirgend Geneigtheit und mußte trotz aller Vorbereitungen, die durch Pius' Tod 1464 unterbrochen wurden, von seinem Nachfolger aufgegeben werden. Die Hierarchie, bis dahin Beherrscherin der Geister, verlor — ohnehin in sich gespalten — ihre Macht, die Kirche ihre alleinseligmachende Kraft; die weltliche Anschauung breitete sich mehr und mehr aus, der Staat wurde sich mehr und mehr der eigenen Aufgaben bewußt. Den Parteikämpfen, die eine stetige Entwickelung unmöglich machten, mußte durch Concentration der Staatsgewalt ein Ziel gesetzt werden, zu welcher der Reichthum die Wege ebnete. Sie gegen außen wie gegen innen zu sichern, war die weitere praktische Aufgabe, die zu lösen nur der Macht gelingen konnte. Darum galt es, die Macht, die man besaß, zu befestigen und zu mehren, was nur auf Kosten kleinerer Gemeinwesen geschehen konnte. Wer nicht den Mächtigen übermächtig werden lassen wollte, mußte ihm die Beute vorweg nehmen, oder die bereits gewonnene wieder entreißen. So führten die materiellen Interessen zur Auflösung der kleinen Republiken und zu deren Aufgehen in größere Staaten. Graf Amadeus VIII. von Savoyen gründete das Herzogthum gleichen Namens, indem er 1418 seine Herrschaft vom Genfersee bis Nizza und Vercelli ausdehnte. Filippo Maria Visconti, seit 1412 Herzog von Mailand, einer der eroberungsdurstigsten Herren, breitete seine Macht aus von Vercelli bis zu dem Oglio, von den Alpen bis zu den Apenninen, bis Bologna, Genua und selbst in die Lunigiana, und dachte nicht minder lebhaft an die Annectierung der östlichen Lombardei. Hier aber war das Feld, das die Republik Venedig für sich zur Ernte erkoren und gegen Mailand behauptete. 1404 eroberte es Vicenza, Verona, Bassano,

Feltre, Belluno, 1405 Padua, 1426 Brescia, 1428 Bergamo und Crema, gleichzeitig auch das dalmatinische Küstenland, so daß es das adriatische Meer bis Corfu beherrschte. Florenz unterwarf sich 1406 die Republik Pisa, welche kurze Zeit unter Galeazzo Visconti zu Mailand gehört hatte, breitete seine Herrschaft über fast ganz Toscana aus, litt aber noch fortwährend an innern Unruhen, erzeugt von der Eifersucht aristokratischer Familien, über welche die Klugheit der Medici den endlichen Sieg davon trug. In mehr oder minder abhängiger Lage blieben Mantua, Ferrara, Siena. Rom hatte nach Beendigung des großen Schisma in Martin V. wieder einen Herrn erhalten, mußte aber unter Eugen IV. eine traurige Zeit voll Unruhen, Zügellosigkeiten, Mord, Raub und Brand, Verfall und Abfall und sogar (25. Juni 1439) ein neues Schisma erleben; vergrößerte indeß seinen Besitz durch die Mark Ancona. — In Neapel trat 1421 an die Stelle der Launenherrschaft Johanna's II. Alfonso von Aragon und Sicilien und befestigte die königliche Macht auch in Apulien.

Wenden wir schließlich den Blick auf das Gebiet der Wissenschaft und der Kunst, so tritt uns der Unterschied der beiden Jahrhunderte in der leserlichsten Schrift entgegen. Die Zeiten eines Dante, Petrarca und Boccaccio waren vorüber. Wohl brachte Italien auch im 15. Jahrhundert noch Dichter hervor; aber ihre Producte waren Früchte der Gelehrsamkeit; man versuchte die italienische Sprache in antike Versmaße zu zwängen; man ahmte bald den Ovidius, bald den Petrarca nach; das Lob der schönen Hand einer Dame füllte einen Band Sonette; das Vierreich von Amor, Satanas, den Tugenden und den Lastern ward in einem epischen Lehrgedicht besungen; selbst bei ernsteren Geistern, wie bei Poliziano, stand der Philolog über dem Dichter. Man versenkte sich in das Studium der alten

Sprache und Literatur, und zwar mit besonderem Eifer seit dem Erscheinen der Griechen auf dem Concilium zu Florenz 1439 in die bis dahin fast unbekannten Werke des griechischen Alterthums. Gegenüber einem umfassenden Wissen und einer tiefen Weisheit, unabhängig von „göttlicher Offenbarung", mußte diese im Werthe sinken; Staat und Wissenschaft entwuchsen der Kirche; für selbständiges Denken und Forschen bildeten sich philosophische Gesellschaften (Akademien), in denen man von der Bewunderung und Nacheiferung des Alterthums bis selbst zur Verherrlichung des Heidenthumes fortschritt. Correcte Latinität wurde der Ruhm eines Laurentius Valla; gründliche Sprachkenntniß führte zu einem bessern Verständniß der Bibel, während kirchenhistorische Studien die Säulen der Hierarchie untergruben, außerhalb welcher, unterstützt durch die Erfindung des Buchdrucks, die Macht des Geistes in weltlicher Lehre im weitesten Umfang Geltung gewann. Diese weltliche, von Christenthum und Kirche unabhängige, nur aus den classischen Schriften des Alterthums geschöpfte Anschauung der Lebensaufgaben erkannte sich für die allgemein menschliche und gab sich darum den Namen des Humanismus, unter welchem sie noch gegenwärtig einen großen Theil unsrer Schulbildung beherrscht.

Hand in Hand mit den classischen Studien in Wissenschaft und Sprache wandten sich auch die bildenden Künste dem Alterthum zu, voran die Architektur, die mit Feuereifer die Ruinen des alten Roms durchforschte, in Säulen und Gesimsen, Formen und Verzierungen Vorbilder und Gesetze fand für neue Schöpfungen, mit denen sie die überlieferte Baukunst verdrängte, und den Beginn einer neuen Zeit, eine Wiedergeburt (Renaissance) der antiken Kunst feiernd unbewußt die religiöse Kunst säcularisierte. — Bildnerei und Malerei kamen, wenn auch nicht ganz auf demselben Wege, zu demselben Endziel. Der vorwiegend

wissenschaftliche Geist des Zeitalters äußerte auch bei ihnen seinen Einfluß: das nur Wahrscheinliche in der Nachbildung der Natur, ein gewissermaßen nur aus der Ferne gewonnener Eindruck, genügte nicht mehr; aus der Welt des Gedankens war man niedergestiegen in die Wirklichkeit; die Gebilde der Phantasie verblaßten vor der handgreiflichen Wahrheit. Sie im möglichst vollkommenen Abbild vor Augen zu stellen wurde die Aufgabe der Kunst, und die sich mehr und mehr steigernde Anforderung an dieselbe. Dafür mußten die Gesetze der Abrundung und Perspective gefunden, gründliche anatomische Kenntnisse erworben, die Formen genau studiert, die Farbenwirkung berechnet und überhaupt alle Mittel der Ausführung erlernt werden. In dieser Richtung konnte die Kunstthätigkeit nur bestärkt werden durch die Werke antiker Sculptur, die man aus der Ferne holte oder aus dem Schooß der Erde grub, und deren Vollendung die Ziele bezeichnete, die man zu erstreben hatte. So schritt man in Auffassung, Form und Darstellung zu einer möglichst genauen Uebereinstimmung mit den Erscheinungen des wirklichen Lebens, zu immer schärferer Individualisierung der Charaktere fort; man entrückte aber damit die heiligen Geschichten und Personen der höhern, supranaturalistischen, idealen Welt und säcularisierte die kirchlich religiöse Bildnerei und Malerei, wie man die Baukunst säcularisiert hatte. Es war dieß, trotz der damit verbundenen Einseitigkeit, ein naturgemäßer, nothwendiger Fortgang, die unerläßliche Vorbereitung für den Eintritt der Periode höchster Kunstvollendung im nächsten Jahrhundert.

Dazu aber trat nun noch ein neuer Umstand von wesentlicher Bedeutung für die Darstellung der italienischen Kunstgeschichte. Die fortschreitende Entwickelung scheidet die Richtungen, läßt die verschiedenen Eigenthümlichkeiten stärker hervortreten und führt den Particularismus der Kunst herbei. Das

14. Jahrhundert kannte im Grunde genommen nur Einen ganz Italien gemeinsamen Styl: den gothischen für die Architektur, den Pisaner für die Sculptur und den Giottoischen für die Malerei. Im 15. Jahrhundert sondern sich alsbald die Wege nach verschiedenen Seiten, es bilden sich eigne Gruppen, und zwar nach den Landesgrenzen geschlossen, und es entstehen die Kunstschulen von Venedig, der Lombardei, von Bologna, Toscana, Umbrien u. s. w.: eine Thatsache, der die Kunstgeschichte Rechnung tragen muß, wenn ihre Darstellung klar und übersichtlich bleiben soll. Und so werde auch ich mich in der meinigen an die von der Geschichte vorgezeichnete Gruppierung halten. Wenn ich aber der Kunst in Toscana die erste Stelle in der Reihenfolge anweise, geschieht es nicht nur, weil ihr hier im 14. Jahrhundert zuerst ein neues Leben aufgegangen, sondern vornehmlich auch, weil in Toscana der Ausgangs- und Mittelpunkt der die Neuzeit beherrschenden Renaissance war, die hier ihre vielseitigste Wirksamkeit äußerte.

Erste Abtheilung.

Toscana.

I. Das Florentinische Gebiet.

Die Geschichte Italiens im 15. Jahrhundert concentriert sich für die Entwickelung des Staatslebens, der Wissenschaft und der bildenden Künste auf das Florentinische Gebiet, und auch Religion und Kirche finden hier ihre bedeutsame Vertretung. In Florenz residierte der im Jahre 1434 aus Rom vertriebene Papst Eugen IV. neun Jahre lang; hier war 1439 das Concil versammelt, auf welchem die langerstrebte Vereinigung der orientalischen und occidentalischen Kirche zu Stande gebracht wurde; in Florenz wurden den Franziskanern und Domnicanern prachtvolle Klöster errichtet und dem Dom seine mächtige Kuppel gegeben, während aus dem Convent des H. Marcus in Antonino Pierozzi, Erzbischof von Florenz, ein Heiliger von starkem Glauben hervorging, und in demselben ein Künstler thätig war, dessen Frömmigkeit von keinem andern übertroffen, von keinem auch nur erreicht worden, und dessen Schilderungen der Seelenseligkeit ihm schon hier den Namen des „Seligen" zugezogen.

Dessenungeachtet war dieß nicht der Geist, der dem Zeitalter seine Farbe gab, die Massen beherrschte, den Einfluß auf die Gesellschaft und auf die Staatsangelegenheiten beanspruchte und behauptete. Die Geschichte von Florenz nennt das 15. Jahrhundert vorzugweis das mediceische Zeitalter und gibt ihm mit dem Namen seinen Charakter, indem es seine Gestal-

tung wesentlich unter dem Einfluß der Familie Medici erhalten hat, die ungeachtet vieler Niederlagen, Verbannungen und Verfolgungen eine stets wachsende Macht entfaltete, welche schließlich zur Auflösung der Republik und zur Einführung einer monarchischen Verfassung führte.

Die Medici waren, wie Andere ihres Gleichen, durch Wechselgeschäfte reich gewordene Kaufleute, welche die politische Macht des Geldes kennen gelernt, aber klug und großsinnig zu benutzen verstanden. Bereits im 14. Jahrhundert hatte Salvestro de' Medici den Wettstreit des Piero d'Albizzi und Uguccione de' Ricci um die Obergewalt als die Gelegenheit erkannt, um durch liberale Gesinnung und Freigebigkeit die Gunst des Volks zu gewinnen und sich über Beide emporzuschwingen. Zwar traf ihn 1381 Verbannung und in der wechselnden Laune der Volksgunst und des Glücks nochmals neben andern Vornehmen auch mehrfach Mitglieder seiner Familie dasselbe Loos; als aber im Jahre 1427 Giovanni de' Medici sich an die Spitze einer Volksbewegung gegen Bedrückung von oben stellte und die Einführung einer gerechten Besteuerung durchsetzte, war die Macht und das Ansehn seines Hauses befestigt, das sich schon unter seinem Sohne Cosmus mit fürstlichem Glanze umgab. Wohl hatte auch diesen noch einmal 1433 infolge der ränkevollen falschen Anklagen des Rinaldo degli Albizzi das Schicksal von Gefangenschaft und Verbannung getroffen; allein nur um die Machtstellung seines Hauses im vollen Glanze hervortreten zu lassen. Auf 10 Jahre verbannt ward Cosmus schon nach Verlauf eines einzigen im Jahre 1434 zurückberufen und zog, von dem jubelnden Volk als Retter und Vater des Vaterlandes begrüßt, triumphierend wieder in Florenz ein. Dem Namen nach noch Republik bildete Florenz sich mehr und mehr einer monarchischen Regierungsform zu, und schon die Enkel Cosimos, Lorenzo und

Giuliano, wurden in öffentlicher Versammlung als „Principi dello stato“ anerkannt; eine Würde, in welcher die Familie durch den verfehlten Ausgang der Verschwörung der Pazzi 1478, in welcher freilich Giuliano als Opfer fiel, befestigt wurde.

Die Urtheile über diesen denkwürdigen Zeitraum lauten sehr verschieden je nach dem Standpunkt, welchen der Urtheilende einnimmt. Hochgepriesen von den Einen wird er von Andern, wenn auch nicht aus den gleichen Gründen, als beklagenswerth bezeichnet. Von letztern will ich nur zwei Urtheile aus verschiedenen Zeiten anführen; das eine von einem Zeitgenossen der Mediceer, das andere von einem Zeitgenossen von uns. Macchiavell (Ist. lib. 2) sagt, daß in dieser Zeit „Florenz sich nicht nur aller kriegerischen Tugenden, sondern einer jeden hochherzigen Gesinnung entäußert habe;“ wie denn die florentinische Armee das harte Urtheil wohl rechtfertigt, wenn man liest, daß sie in der Schlacht gegen den Herzog Visconti von Mailand 1424, der sie vollkommen in die Flucht schlug, nicht mehr als drei Mann verloren, und daß der berühmte, durch Michel Angelo's Carton verherrlichte Sieg von Anghiari 1440 ohne Schwertschlag gewonnen wurde; oder auch, daß die Florentiner im Kriege gegen den Papst und den Herzog von Calabrien im Jahre 1479 schon beim Herannahen des Feindes Kehrt machten und die Flucht ergriffen.*) Und von unsern Zeitgenossen führe ich Rio an, der (a. a. O. S. 267) schreibt: „Wir müssen diese Zeit als die Auferstehung des Heidenthums bezeichnen, und als einen Abfall der Maler, wie der Bildhauer, Architekten und Poeten. Der Keim des Verfalls entwickelte sich langsam und gleichsam unsichtbar, während — in anderer Beziehung — die Malerei mit starken Schritten auf ihre Vollendung losging.“

*) Rio, L'Art chrétien I. p. 271.

Für Andere und wohl für die Mehrzahl gilt „das Mediceische Zeitalter" als eine Periode des Aufschwungs zu höherer Geistesbildung und Geistesfreiheit, des Enthusiasmus des Volks und der Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft und vor allem einer werkthätigen, hochsinnigen und freigebigen Pflege und Förderung derselben von oben. Das Florenz des 15. Jahrhunderts, das Florenz der Mediceer, unter deren oberster Leitung und unmittelbarem Einfluß es zum Mittelpunkt der Intelligenz, zum Ausgangspunkt aller geistigen Bestrebungen sich aufgeschwungen, ist mit einem Glorienschein umgeben, der weit in die nachfolgenden Zeiten leuchtet, so daß er noch gegenwärtig nach so mannichfachem Wandel die blühende Arnostadt mit unwiderstehlichem Zauber durchstrahlt.

Hochbeglücktes Florenz! Wer könnte mit unbewegten Sinnen und kaltem Herzen durch deine Straßen gehen? Wer würde nicht von der Großartigkeit, Schönheit und Vollkommenheit deiner Denkmale des 15. Jahrhunderts zur Bewunderung hingerissen, in Entzückungen gehoben? Wen setzt die Menge der Werke nicht in Erstaunen? Wer erkennt nicht in ihnen den feurigsten Wetteifer, das umfassende Zusammenwirken vieler und hochgesteigerter Kräfte? Ob ich vor dem gewaltigen Koloß des Palazzo Pitti stehe, oder den feinen Bau des Palazzo Rucellai betrachte; ob mich die schönen Formen und Verhältnisse des Palazzo Strozzi fesseln, die Reize des Palazzo Riccardi gefangen halten; ob ich in die hohen, schattigen Hallen der Hofräume trete, in die lieblichen Kreuzgänge von S. Marco, S. Croce, S. Maria novella; ob ich zur erhabenen Kuppel Brunelleschi's aufschaue, oder seinen Gedankengang verfolge in S. Lorenzo und in S. Spirito; ob ich vor den Thüren des Baptisteriums weile, ob Donatello's Schöpfungen aufsuche; ob ich zu Masaccio und Filippino nach S. Carmine, zu Ghirlandajo nach S. Trinità, S. Maria

novella und zu den Innocenti, oder zu Fiesole nach S. Marco wallfahrte: — Alles spricht die Sprache einer großen Zeit, ist der Ausdruck einer hochbedeutsamen Culturentwickelung! Und diese Entwickelung in aller Weise gefördert zu haben, war das unsterbliche Verdienst der Mediceer des 15. Jahrhunderts! Sie theilten des Volks ererbte Kunstliebe*) und bethätigten sie in großen monumentalen Unternehmungen**); aber sie unterstützten auch gleichzeitig das fast zu allgemeiner Leidenschaft gewordene Studium der literarischen und künstlerischen Werke des Alterthums, förderten die Nacheiferung nachdrücklichst, betheiligten sich selbst dabei und schlossen sich den daraus geschöpften Bestrebungen nach geistiger Freiheit mit warmem Interesse an; mit Einem Worte: sie wurden die Schutzherren des das Jahrhundert beherrschenden Geistes der Renaissance! Hierin lag ihre Kraft, der Zauber ihrer Macht, der ihre Gegner entwaffnete, die eigenen Fehler überschattete und selbst die unleugbaren Mängel und Einseitigkeiten in der Zeitrichtung übersehen ließ; hierin der Ruhm, der ihre Grabstätten mit unverwelklichem Lorbeer umkränzt und der für alle nachfolgenden Zeiten ihren Namen zum Symbol gemacht hat für jeden Fürsten, der in umfassender und großsinniger Weise ein Schutzherr der Wissenschaften geworden ist.

---

*) Man erinnere sich nur an den Bestellungsbrief Arnolfo's als Dombaumeister, Bd. II. S. 67, und Giotto's, ebendas. S. 70. Vgl. auch Gaye, Carteggio I, 47.

**) Die Summe, die Cosimo auf Bauten, Almosen und Steuern verwendete, ist in Fabroni's Leben Lorenzo's Medicis auf 400,000 Goldgulden berechnet; dabei heißt es, daß er bedauert, so spät zum Bauen gekommen zu sein. Sein Sohn Pietro äußerte beim Bauen der Badia von Fiesole: „das Geld, das wir hier verbauen, ist extra petulantiam ludumque fortunae gesichert." Lorenzo Magnifico freute sich beim Ueberschlag der großen Baukosten, „daß das Geld so gut angewendet sei". S. Kugler, Gesch. der Baukunst (ed. Burthardt) IV. S. 5.

Die Geschichte von Florenz bietet uns im 15. Jahrhundert, ungeachtet der noch immer wiederkehrenden inneren Kämpfe und der von außen, namentlich durch die Visconti von Mailand drohenden Gefahren, neben dem steten Wachsthum des Staats, der fast ganz Toscana, einen Theil der Romagna, Gersagnana und Lunigiana nebst Pisa umfaßte, das Bild eines harmonischen Zusammenwirkens aller geistigen Kräfte, um die Stadt zur Heimath alles Schönen, zur Pflanzstätte der höhern Bildung und einer edeln Geselligkeit, zum reizendsten Aufenthalt für alle Welt für Gegenwart und Zukunft zu machen; so daß Vasari mit Recht von ihr rühmen konnte:

„Zwar große Dichter hatte die Zeit nicht mehr hervorgebracht; aber Dante und Petrarca lebten und wirkten fort im Bewußtsein des Volks, und um den Lehrstuhl Filippo Villani's (1401) und Filalfo's von Tolentino (1415) versammelte sich zahlreich die gebildete und vornehme Welt, um das volle Verständniß der Divina Commedia zu gewinnen. Die Aristokratie widmete sich unter der Leitung des Manuel Chrysoloras mit Eifer dem Studium des Griechischen, welcher Palla Strozzi, Gianozzo Manetti, Roberto de' Ricci, Salutati, Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini, Poggio Bracciolini u. A. zu seinen Zuhörern zählte." Auf Veranlassung des Georgios Gemistos Plethon hatte Cosmus Medicis eine Anzahl freisinniger Denker, Freunde und Verehrer der griechischen Philosophie vereinigt, deren obere Leitung in den Händen des Marsilio Ficino lag und die sich zu freien Symposien in der Villa Careggi, oder zu Vorträgen und Disputationen über theologische und philosophische Gegenstände in den Gärten Rucellai versammelte und deren vorherrschende, von den kirchlichen Lehren abweichende Gedankenrichtung und Sinnesweise als „modernes Heidenthum" bezeichnet wird. Die Zusammenkünfte fanden in einer kleinen, halbunterirdischen Rotunde

der genannten Gärten statt, in der man noch jetzt die Namen der Mitglieder (Leon Battista Alberti, Giov. Cavalcanti, Cristoforo Landino, Giov. Rucellai, Angelo Poliziano, Lorenzo Medici, Pico della Mirandola, Niccolo Macchiavelli, Bern. und Cosimo Rucellai, Luigi Pulci, Giov. Corsini ꝛc.) verzeichnet findet.

Manuscripte alter Classiker wurden mit Eifer aufgesucht, öffentliche Bibliotheken gegründet (die Marcusbibliothek von Cosmus 1444, die mediceische von Lorenzo Magnifico) und Bücherdruck und Bücherverkehr gefördert. Auch der Beginn einer Münzsammlung fällt in diese Zeit, sowie einer Antikensammlung durch Cosmus, die, in dem Klostergarten von S. Marco zum Studium für Künstler aufgestellt, die Grundlage wurde für die von Lorenzo Medici gestiftete Kunstakademie.

Wie vielfach auch die Richtungen waren, in denen die geistigen Bestrebungen von Florenz nach höhern Zielen hervortraten: — die Stadt blieb immer in erster Linie und zugleich in höchster Bedeutung eine Kunststadt, mit ihrer Vereinigung von Architekten, Bildhauern und Malern zu einer Thätigkeit für den Schmuck des öffentlichen Lebens, die das allgemeine Interesse fast ausschließlich in Anspruch nehmen mußte. Wie hätte es auch anders sein können, wo Architekten wie Filippo Brunelleschi, Michelozzo, Leon Battista Alberti, Antonio Rossellino, Benedetto da Majano, Giuliano und Antonio San Gallo, und Cronaca große Kirchen- und Palastbauten ausführten; Bildhauer, wie Lor. Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Benedetto da Majano, Nanni di Banco, Andr. Verrocchio, Benedetto die Rovezzano, Baccio da Montelupo, Ant. Rosselino, Michelozzo Michelozzi u. A.; Maler, wie Masaccio, Fra Angelico da Fiesole, Fra Filippo, Filippino, Benozzo Gozzoli, Cosimo Roselli, Andrea Verrocchio, Domenico Ghirlandajo ꝛc. mit der Ausführung großer, zum Theil sehr umfassender öffentlicher Kunstwerke beschäftigt

waren. Ihnen sind unsere nachstehenden Betrachtungen gewidmet. Wir beginnen mit den Werken der

Baukunst.

Styl der Renaissance.

Bei Betrachtung der Bauwerke des italienisch-gothischen Styls konnte die Bemerkung uns nicht entgehen, daß das Element der nationalen antiken Architektur sich durch die nordischen Einflüsse nicht ganz hatte verdrängen lassen, daß es namentlich im Ornament die Oberhand behalten hatte. Für ihr Gedächtniß war somit ausreichend gesorgt, und als der Geist des Jahrhunderts noch andere Wege zu den Schätzen des Alterthums aufgeschlossen, aus denen eine Freiheit des Denkens und ein Schönheitsinn leuchtete, vor denen Alles was die jüngste Vergangenheit gedacht und geschaffen, erblaßte und versank, und als sich mehr und mehr das italienische Nationalbewußtsein darin spiegelte — da war es von den bildenden Künsten zuerst die Architektur, die in die neueröffnete Bahn eintrat. Mit Entschiedenheit, ja mit Widerwillen und Erbitterung wandte sie sich von der Gothik als einer „Barbarei und Pfuscherei" ab (was bei der mangelnden Einheit in der italienischen Gothik und bei der völligen Unkenntniß der Bauten im Norden sich entschuldigen läßt) und suchte Neubelebung und neue Nahrung in der Vorzeit des eigenen Landes. Es waren aber nicht die Tempel von Pästum und Girgenti, bei denen man sich Raths erholte: nach Rom zogen die Architekten zu den Bautrümmern der Kaiserzeit, zeichneten, gruben und maßen mit unermüdlichem Eifer, und zwar noch ohne den Werthunterschied der frühern und spätern Werke zu erkennen, oder zu beachten, und holten sich hier Muster und Gesetze für eigene Schöpfungen, für eine neue

Baukunst, in welcher man ihrer Herkunft halber die „Wiedergeburt" (Renaissance) der antiken feierte.

Inzwischen entsprachen weder die religiösen, noch die weltlichen Bauten, weder die Tempel noch die Thermen, Theater, Amphitheater und Circus des Alterthums den ganz veränderten Anforderungen der Neuzeit, und wie man sich nur zu ganz neuen oder wenigstens wesentlich umgewandelten Anlagen und Anordnungen gezwungen und mehr nur auf eine Nachahmung und Benutzung der Antike angewiesen sah, entstand eine in Composition, Proportionen und selbst in den Bauformen nahebei selbständige Neugestaltung, in welcher die Künstler des Alterthums ihre eigenen Anschauungen und Grundsätze kaum wiedererkannt haben würden.

Vom romanischen Baustyl und seinen Incrustationen, Zwergsäulen-Arcaden, Radfenstern, Rundstäben und Hohlkehlen zum gothischen, der der italienischen Architektur fast nur den Spitzbogen und Spitzgiebel brachte, war ein Uebergang selbst mit Vermischung möglich und leicht bewerkstelligt; zwischen der Gothik und der Renaissance lag eine weite, unübersteigliche Kluft.

Vor Allem war es die vollständige, schlanke und doch tragkräftige Säule, die mit ihrem Gebälk oder der Archivolte, wie mit Halbsäulen und Pilastern die alten, unverjährten Rechte einforderte und sich an die Stelle der massenhaften Pfeiler, oder der dünnen Rundstäbe und zwerghaften Säulchen setzte. Was man an den altrömischen Bauten bewunderte — Einfachheit, Größe, Klarheit, Ruhe — das sollte wieder gewonnen, das Ornament aber, das sich bisher nur in den Grenzen der Antikisierung gehalten, in vollkommener Weise der Antike nachgebildet werden.

Losgelöst nicht nur von der Tradition, sondern im bestimmtesten unversöhnlichsten Gegensatz gegen sie, mußte zunächst die

kirchliche Baukunst eine gänzliche Umwandlung erfahren und durch die neue, der vorchristlichen Zeit, und zwar dem Polytheismus entlehnte Ausdrucksweise, sich gründlich verweltlichen. Und wenn die Kirche dieß nicht empfand, wenn sie sich nicht dagegen sträubte; wenn sie vielmehr im neuen Hause sich ganz zuhaus fühlte, so geschah es nicht, weil — wie Einige meinen — das Große und Schöne von selbst und in allen Verhältnissen heilig ist oder sein soll, wobei denn „kirchlich" und „heilig" zu rasch als synonym angenommen werden, sondern weil die Renaissance durch die Verweltlichung der Baukunst dem auch in der Kirche nie ganz erstorbenen, sondern namentlich im pomphaften Opfer-Cultus und in der Hierarchie mächtig fortlebenden Heidenthum zum willkommenen, entsprechendsten Ausdruck diente.

Für die Anlage des Kirchengebäudes blieb man fast ausschließlich bei der Form der Basilica mit ein-, drei- oder fünfschiffigem Langhaus, einschiffigem Querschiff, erhöhtem Chor und einer auf Bogen und einem Cylinder ruhenden Kuppel über der Kreuzung. Der Glockenthurm blieb außer Verbindung mit dem Hauptbau; das Ganze war im Wesentlichen die alte Anordnung. Aber statt der gegliederten Pfeiler im Innern theilten Säulenreihen, durch Rundbogen, auch wohl durch horizontales Gebälk verbunden, die Schiffe, deren mittelstes eine flache, caseltierte Decke erhielt, während die Nebenschiffe mit Tonnengewölben geschlossen wurden. In die Nebenschiffe, oder auch in die Umfassungsmauer wurden Seitencapellen gelegt, die Fenster in die obere Mittelschiffwand, in den Tambour oder in die Wölbung der Kuppel. Chor- und Seitencapellen wurden in der Regel mit Halbkuppeln überwölbt.

Für die Außenseite behielt man wohl das System der Bekleidung bei, vermied aber die kleinen, mosaikartigen Incrusta-

tionen und gab den Fenstern, Thüren, Nischen und Gesimsen große Verhältnisse. Für den obern Abschluß sowohl der Façade, als einzelner Bautheile wählte man den flachen Giebel oder flachen Bogen mit Pilasterstellungen und vielgegliederten Gesimsen.

Gleichzeitig mit den kirchlichen Langbauten entwickelte sich auch der kirchliche Centralbau, früher fast nur für Baptisterien angewendet. Seine Grundlage bildet das griechische Kreuz, über dessen Mitte eine Kuppel sich erhebt, die entweder unmittelbar, oder vermittelst des Zwischengliedes eines Cylinders (Tambours) auf Bogen und Gesimsen ruht, die von Pfeilern getragen werden, und aus welcher das Licht durch runde Oeffnungen, auch wohl durch Fenster im Tambour, oder durch eine auf die Kuppel gesetzte Laterne in die untern Räume fällt.

Beispiele kirchlicher Langbauten der Frührenaissance in Toscana sind vornehmlich die Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz; für den Centralbau müssen die Capella degli Pazzi daselbst und die spätere Nachahmung derselben, die Madonna delle Carceri in Prato genannt werden.

Da sich unmittelbar an den Kirchenbau die innere Ausschmückung und Ausstattung mit Altären, Capellen, Grabmälern, Kanzeln u. s. w. schließt, so wird es angemessen sein, dabei das architektonische Detail der Renaissance näher in's Auge zu fassen.

Die Säule erhielt einen glatten, auch wohl einen cannelierten Schaft mit attischer Basis und Plinthe, auch wo es nöthig war einen Sockel; das Capitäl ward vorzugsweis dem römisch-korinthischen nachgebildet, nahm aber außer den Blättern auch noch Thierformen, Vasen, phantastische Formen mancherlei auf. Als Vermittelung zwischen Säule und Mauer hatte die Antike ursprünglich nur den Architrav mit seinem Zubehör; erst

in der Zeit des Verfalls hatte sie an seine Stelle den Bogen gesetzt. Die Renaissance behielt die Verbindung von Säule und Bogen bei, suchte sich aber (nach dem Vorbild von S. Costanza in Rom) mit der strengen Regel durch ein zwischen Capitäl und Bogen eingeschobenes Gebälkstück abzufinden. Sie schloß aber das horizontale Gebälk nicht grundsätzlich aus; sie fand vielmehr bald in der Verbindung von dem Bogen mit ihm eine neue, höchst gefällige Form. Architrav wie Archivolte wurden nach der ionischen Profilierung gebildet; die Eintheilung des Gebälks darüber in Fries und Gesims beibehalten; bei dem letztern Consolen, Zahnschnitte, Eierstäbe, Perlenschnüre, Blätter und Blumen, bei dem Fries Medaillons, Arabesken mit und ohne Thiere ꝛc. in reicher Mannichfaltigkeit angewendet. Der den obern Abschluß bildende Giebel erhielt das Profil des Gesimses. Wie die Säule war der Pilaster gebildet, doch meistentheils entweder canneliert oder mit Arabesken bedeckt. Für das Capitäl war der weiteste Spielraum gegeben, die mit dem Eierstab verbundenen Voluten entfalteten sich zu Blättern, die sich an den Hals des Capitäls anlegten, der wiederum jeder beliebigen Ausschmückung sich darbot.

Decoration.

Den reinsten Schönheitsinn entfaltete die Renaissance im Laufe des 15. Jahrhunderts in der Decoration, für welche wir Architektur, Sculptur und Malerei in vereinter Thätigkeit, ja nicht selten in einer und derselben Hand sehen. Jedenfalls aber war die Architektur mit ihrem neuen Formensinn maßgebend für alle Composition, Ausschmückung und Ausführung. Die Gegenstände, auf die sich diese Thätigkeit vornehmlich erstreckte, sind Altarwerke, Tabernakel, Taufsteine und Kanzeln, Chorstühle,

Chorschranken, Orgelchöre, Sacristeischränke, Bilderrahmen und vor allen Grabmäler; aber auch auf kleinere Gegenstände, wie Lesepulte, Monstranzen, Reliquiarien und alles Kirchengeräth, auch Weihwasserbecken und Brunnen, Thürpfosten, Thürschlösser und Klopfer, Gitterwerk, Fahnen- und Fackelhalter und Laternen und was zur Ausstattung von Kirche und Haus gehört, übte sie ihren Einfluß nachdrücklich aus.

Für Altarwerke und Tabernakel, so wie für Bildereinfassungen und selbst für Grabmäler befolgte man — mit verschiedenen Modificationen — dasselbe System: Ueber einem Sockel erheben sich an beiden Seiten, oder bei einer Dreitheilung außerdem noch zwischen beiden Seiten, Säulen, Halbsäulen, Pilaster, einzeln oder in Verbindung, über deren Capitälen ein vollständiges Gebälk von Architrav oder Archivolte, Fries, Gesims und flachem oder halbkreisrundem Giebel ruht. Die Säulen, glatt oder canneliert, sind nebst Basis, Sockel und Capitäl nach der ionischen oder korinthischen, seltener nach der dorischen Ordnung der Renaissance geformt; die Pilaster meist mit mannichfachen Ornamenten, mit Blumen, Blättern und Ranken, Vasen und Candelabern, Sphinxen, Harpyen, Delphinen, Masken, Halb- und Ganzfiguren, Kindergruppen u. dgl. bedeckt; den Fries schmücken Blumen- und Fruchtschnüre, oft von Kindern getragen; das Gesims Zahnschnitte, Eierstäbe, Perlenschnüre. Die Zwischenräume sind entweder ganz oder theilweis mit Sculpturen oder Gemälden ausgefüllt, oder enthalten einzelne, wiederum reich ausgestattete Nischen für Statuen oder Büsten. Bei einer Dreitheilung ist die mittlere Abtheilung gewöhnlich höher, als die Nebenabtheilungen, die dann gern einen horizontalen Abschluß haben, wodurch über letztern ein neuer Raum entsteht, der, wie das Giebelfeld und der Sockel (die Predella) von der Sculptur wie von der Malerei nicht schmucklos gelassen wird. Die schönsten

Altarwerke und Tabernakel der Art haben Luca della Robbia und seine Nachfolger ausgeführt; z. B. in der Apostelkirche zu Florenz, in der Via nazionale daselbst ꝛc. Andere höchst bedeutende rühren von Matteo Civitali (in S. Martino zu Lucca) und Jacopo della Quercia (in S. Frediano daselbst) her; Vecchietta hat das Broncetabernakel im Dom zu Siena, und mit Francesco di Antonio ein großes Marmortabernakel in S. Domenico; Lorenzo di Mariano, genannt Marrina, einen Prachtaltar in Fontegiusta daselbst ausgeführt. In ähnlicher Weise sind auch die Grabmäler aus dieser Zeit angeordnet, nur daß die Mitte von dem meist mit Arabesken verzierten Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen, auch wohl von einigen Engeln, die den Grabvorhang zurückschlagen, eingenommen ist. Bei reicher Ausstattung fehlen sodann in der architektonischen Einfassung die Heiligen nicht, die sich des Verstorbenen anzunehmen haben, noch die Tugenden desselben, auf die sie sich bei ihrer Fürsprache berufen können, und über Allen die h. Jungfrau, die Mutter der Gnaden. Die bedeutendsten Werke dieser Art sind von Bernardo Rossellino (das Grabmal des Lionardo Aretino), Desiderio da Settignano (des Carlo Marzuppini, beide in S. Croce), Mino da Fiesole (die Grabmäler des Conte Ugo von Andenburg (Altenburg oder Brandenburg?) und des Bernhardus Junius in der Badia zu Florenz), Matteo Civitali (das Grabmal des Pietro da Noceto), Jacopo da Quercia (das Grabmal der Ilaria del Caretto, beide in S. Martino in Lucca). — Von den Kanzeln ist die schönste und reichste von Benedetto da Majano; eine einfachere von Matteo Civitali; eine reizende von Donatello, der auch einen Orgelchor so anmuthig zu verzieren verstanden, wie Luca della Robbia.*)

*) Von allen diesen Werken wird bei den betreffenden Künstlern besonders die Rede sein.

Höchst beachtenswerth sind die Chorstühle mit ihrem geschmackvollen, stylgerechten und feinausgearbeiteten Schnitzwerk und ihren meist sehr schönen Intarsiaturen. Ich mache zunächst nur auf die Chorstühle in der Capelle des öffentlichen Palastes zu Siena von Domenico di Niccolo, sowie auf diejenigen des Domes daselbst von Jacopo und von Franc. Tonghi, Mariano Romanelli u. A. und auf die Holzschnitzwerke am Orgelchor daselbst von Lorenzone di Bartolommeo, Gerolimo di Francesco und Niccolo Scotti von 1484 aufmerksam. — Hierher sind auch die Fußböden mit eingelegter Arbeit zu rechnen, von welcher vornehmlich der Dom von Siena die ausgezeichnetsten Beispiele enthält.

Einer eingehenden Würdigung werth halte ich auch die Rahmen der großen Altargemälde aus der Zeit, die zu den schönsten Decorationsbeispielen der Renaissance gehören und sich sehr häufig noch an der ursprünglichen Stelle befinden, selbst wo die Originalgemälde daraus verschwunden und durch Copien, oder durch Bilder aus späterer Zeit ersetzt sind. Es finden sich deren fast noch in allen älteren Kirchen. In größerer Anzahl und von hervorragendem künstlerischen Werthe wird man sie in Sto. Spirito zu Florenz finden.

An die Kirchengebäude schließen sich die Klosterhöfe oder Kreuzgänge an, die, wenn sie auch nicht die feierliche Anmuth der gleichen Baudenkmale früherer Zeiten erreichen, dennoch mit ihren schlanken Säulen und hochaufgeschwungenen, leichten, luftigen Arcaden zu den besonders reizvollen Bauten der Renaissance gerechnet werden müssen, wie denn ganz besonders der Klosterhof der Badia von Fiesole, der zweite Kreuzgang von S. Croce und der erste in S. Marco zu Florenz, auch die Kreuzgänge der Certosa es beweisen. Hier sind auch die offenen Hallen zu erwähnen, wie jene am Platz von S. Maria novella oder von der Annunziata zu Florenz.

Palastbau.

Wieviel des Schönen indeß die neue Kunst auch an und in kirchlichen Gebäuden hervorgebracht hat, in ihrem eigentlichen Element ist sie doch erst bei der weltlichen Architektur, beim Palastbau. Schöneres hat die bürgerliche Baukunst nicht aufzuweisen, als die florentinischen Paläste des 15. Jahrhunderts. Noch spricht aus ihnen die Zeit der Bürgerkriege, in denen die Wohnungen der Parteihäupter Bollwerke sein mußten gegen feindliche Angriffe und Ueberfälle. Mit starken, felsartigen Quaderstücken wurde die Außenseite bekleidet (stilo rustico); ein hoher Unterbau auf starkem Sockel mit wenigen, stark vergitterten Fenstern und engem, sturmfestem Portal trägt die obern zur Wohnung bestimmten, durch Gesimse geschiedenen Stockwerke mit ihren entweder rechtwinkelig abgeschlossenen, oder rundbogig gekoppelten Fenstern, deren fein verzierte Einrahmung noch von dem prächtigen Kranzgesims übertroffen wird, das entweder nur in Beziehung zum obersten Stockwerk, oder zur ganzen Façade gedacht ist und in Verbindung steht mit Pilastern als Trägern, die wie die Lesinen des romanischen und gothischen Styls zugleich zur Belebung der Mauerflächen dienen. Aus einer weiten und hohen Vorhalle im Innern tritt man in die luftigen schattigen Arcaden des Hofes, dessen Mittelpunkt ein Marmorbrunnen mit springendem und fließendem Wasser bildet; eine breite Stiege mit Marmorstufen führt in die obern Stockwerke, in lichte Corridore zu den mit Geschmack ausgeschmückten und ausgestatteten Wohnräumen. Zu den vorzüglichsten Baudenkmalen dieser Gattung gehören die Paläste Pitti, Riccardi, Strozzi, Rucellai, Pazzi (s. Quaratesi), Gondi, Antinori und viele andere größere und kleinere Wohngebäude in Florenz; der Universitäts-

hof sowie der Hof des erzbischöflichen Palastes, die Wohnhäuser Trovatelli und Toscanelli in Pisa, der Palazzo Pretorio in Lucca u. a. m.

Architekten.

Filippo Brunelleschi.

Von den Architekten, welche uns die Geschichte als die Begründer und ursprünglichen Vertreter der Renaissance in Florenz nennt, gebührt der erste Platz dem Filippo Brunelleschi, und die erste That, womit er seinen Beruf, der Schöpfer einer neuen baugeschichtlichen Periode zu werden, bekundet, war die Riesenunternehmung vom Bau der florentinischen Domkuppel. Er war 1377 zu Florenz geboren (gest. 1446); sein Vater war Notar, seine Mutter gehörte in die angesehene Familie der Spini. Seine Künstlerlaufbahn begann er als Goldschmied, und noch zeigt man am Hochaltar zu St. Jacopo in Pistoja 2 Propheten, die er als junger Mensch in Silber getrieben. Aus Freude an mechanischen Beschäftigungen ward er Uhrmacher; wandte sich dann zur Bildhauerkunst, suchte die Gesetze der Perspective zu ergründen, übte sich in Intarsiaturen und ergriff mit allem Eifer die Baukunst. Sein Uebergang zu diesem Beruf fiel in eine für Architekten sehr bewegte Zeit. Der Dombau in Florenz war im Lauf des Jahrhunderts in immer größere Verhältnisse übergeführt worden, so daß, als es nun galt, die Kuppel auf die Kreuzung zu setzen, die Pläne und Modelle Arnolfo's und seiner Nachfolger nicht mehr ausreichten, und die Bauverständigen in Verlegenheit und in Widerspruch waren über das, was nun zu geschehen habe? Da hatte der stolze Muth des jungen Künstlers die Aufgabe gefunden, der er sein Leben widmen wollte. Seine Umgebung bot ihm keine Anhaltpunkte dafür. Wie seine Zeitge-

nossen auf wissenschaftlichem Gebiet, richtete er seine Blicke auf das Alterthum und sicher, bei den Baudenkmalen desselben Belehrung zu finden, ging er mit dem gleichgesinnten Freunde Donatello nach Rom. Wohl galt sein Hauptaugenmerk den Gewölben des Pantheons und der Thermen, sowie deren Fundamentierung; aber auch die Tempel, ihre Säulen und architektonischen Formen, Gliederungen und Ornamente zogen ihn mächtig an, so daß er nach einigen Jahren (1407) mit Messungen, Zeichnungen und Studien aller Art reich ausgestattet nach Florenz zurückkehrte; wo er die Frage nach dem Bau der Kuppel noch auf der alten Stelle fand. Er hatte indeß schon in der Stille die Wege der Ausführung aufs reiflichste erwogen, ohne sich näher zu äußern; wohl aber Pläne, Modelle und Maschinen ausgearbeitet. In der sichern Ueberzeugung, daß er und nur er befähigt sei, die Kuppel aufzuführen, verfolgte er sein Ziel mit Festigkeit, aber auch mit Schlauheit. Denn als die Dombauverwaltung eine Versammlung von Ingenieuren berief, um die Aufgabe ihrer Entscheidung zu unterbreiten, ging er wieder nach Rom, um es den Bauherren nicht zu leicht zu machen, seine Ansicht zu vernehmen. Wie er berechnet, geschah es: er wurde gerufen; er kam, gab aber nur sein motiviertes Urtheil über die Schwierigkeiten ab und kehrte — taub gegen alle Bitten und Vorstellungen — nach Rom zurück. So blieb es bis zum Jahre 1420, wo die Dombauverwaltung sich entschlossen hatte, die ungelöste Frage einer internationalen Conferenz von Architekten vorzulegen, zu welcher auch Brunelleschi eingeladen wurde. Die Schwierigkeiten für den Bau lagen vornehmlich in der Weite des Durchmessers und der dadurch bedingten Höhe der Kuppel, die alle selbst aus dem Alterthum bekannten Maße übertreffen mußte und in der Seckigen Form, die ein System von Ketten und Verzahnungen nöthig machte und die Aufführung von Baugerüsten bis zur Unmöglichkeit erschwerte.

Ist Vasari's Bericht von jener Conferenz zu trauen, so muß die Wahl auf seltsame Baukünstler gefallen sein, die sich in bis zur Albernheit gesteigerter Unkenntniß überboten,*) und dabei Brunelleschi's Ansicht für Wahnsinn erklärten und ihn als einen Verrückten mit Gewalt aus der Versammlung fortschaffen ließen. Die Rathlosigkeit der Baumeister und der Bauherren zwang die letztern doch, sich abermals an Brunelleschi zu wenden, der ihnen nun einen ausführlichen schriftlichen Plan vorlegte nach welchem ihm — obwohl nur zögernd — der Bau übertragen ward.**) Nach seinem Plan mußte die Kuppel, der Stellung der Wände gemäß, achteckig und nach der Construction des Spitzbogens aufgeführt werden, von unten nach oben an Stärke der Mauern abnehmen, und von einem zweiten Gewölbe derart umgeben sein, daß man eine Treppe zwischen beide legen könnte; gegen Druck und Schub der Gewölbe waren 24 starke Strebepfeiler aufzurichten. Zugleich hatte er für Lichtöffnungen, Umgänge, Regenabflüsse u. s. w. gesorgt und jedes Baugerüst für unnöthig erklärt. Nachdem er seine Theorie vorher noch an einem kleinen Bau praktisch bewährt hatte,***) sah er sich endlich am Ziel seiner Wünsche: er begann den Bau der Kuppel! Noch aber war es ihm nicht vergönnt, dem Werk mit ungeschwächter Freudigkeit sich zu widmen, da es Mißtrauen und Neid dahin gebracht hatten, daß ihm in Lorenzo Ghiberti ein Nebenmeister an die Seite gesetzt wurde, der, wie er sich sagte, ohne alle Berechtigung einen

*) „Einer meinte sogar, man solle einen Erdhaufen aufführen und Pfennige darunter mischen; dann, wenn darauf die Kuppel gewölbt sei, allgemeine Erlaubniß geben, das Erdreich wegzuholen; infolge deren ohne große Kosten durch das Volk der Schutt abgeführt sein werde." Vasari im Leben Brunelleschi's; ed. L. M. III. p. 207.

**) Dies Gutachten findet sich bei Vasari a. a. O. p. 209.

***) An der Capella Barbadori in S. Felicità zu Florenz; auch an der Capella Stiatta Ridolfi in S. Jacopo sopr' Arno.

Theil seines Ruhmes an sich reißen würde. Erst nach vielen vergeblichen Versuchen, des unbequemen Nachbars sich zu entledigen, gelang es ihm, die Bauherrn von dessen unzureichenden architektonischen Kenntnissen durch den Augenschein zu überzeugen, worauf er am 13. August 1423 zum alleinigen lebenslänglichen Dombaumeister ernannt wurde. Die Kuppel, wie sie dasteht, achtseitig, auf einem achtseitigen Cylinder mit runden Fenstern aufgeführt und mit einer achtseitigen Laterne geschlossen, vom Boden aus 371 Fuß hoch, ist sein Werk, obwohl er die gänzliche Vollendung nicht erlebte, da er während des Baues der Laterne starb. Auch das 19. Jahrhundert sieht ihrer letzten Vollendung noch entgegen, da erst eine der acht Seiten des Cylinders ihr Ornament (und zwar nicht von Brunelleschi, sondern durch Antonio da San Gallo) erhalten hat. Hiebei ist zu bemerken, daß bei diesem Bau, für welchen die Bedingungen in der gothischen Unterlage gegeben waren, Brunelleschi seinen Ruhm als Begründer der Renaissance noch nicht bethätigen konnte. Zu diesem gelangt er erst bei den gleichzeitig begonnenen weltlichen und Kirchen-Bauten. Als solche werden u. A. von Vasari aufgeführt: die Capella degli Pazzi mit dem Klosterhof in S. Croce, Hospital und Loggia der Innocenti, die Badia von Fiesole, die Kirche S. Lorenzo (nebst einem Modell für einen Palast der Mediceer auf dem Platz dieser Kirche); der Palast Pitti, mehre Festungswerke und das Modell der Kirche S. Spirito; wozu die Herausgeber des Vasari L. M. (a. a. O. p. 235) noch bedeutende hydraulische Arbeiten gegen die Lucchesen im Jahre 1429—30 fügen.

Die Capella de' Pazzi im ersten Klosterhofe von S. Croce ist ein feines und malerisches Bauwerk, das die Blicke zunächst durch seine Vorhalle auf sich zieht, bei der die Verbindung von horizontalem Gebälk und Bogen bei einer Säulen-

stellung und von einem Tonnengewölbe mit einer Kuppel geistreich durchgeführt ist. 6 korinthische Säulen mit ihren zugehörigen Pilastern unterstützen die Wölbungen. Das Gebälk, aus ionischem Architrav, Medaillonsfries und ausladendem Gesims bestehend, ist über den beiden mittleren Säulen in erweiterter Zwischenweite unterbrochen und dient hier einem überhöhten Rundbogen zur Unterlage, neben welchem die mit sehr flachen Doppelpilastern verzierte Wand mit einem zweiten Gebälk zur offenen, über die Gewölbe gezogenen Loggia aufsteigt. Aus der Vorhalle, in welcher der weiten Säulenzwischenweite der Eingang zur Capelle entspricht, während den andern Säulenzwischenweiten hohe Rundbogenfenster gegenüberstehen, tritt man in's Innere, in einen einfachen Centralbau, auf der Grundlage des griechischen Kreuzes, mit einer niedrigen, auf 4 Bogen ruhenden polygonen Kuppel, in welcher Rundfenster angebracht sind, cassettierten Tonnengewölben und einem korinthischen Pilastersystem an den Wänden.

Die offene Halle vor dem Hospital degli Innocenti gehört mit der ihr nachgebildeten an dem Platz von S. Maria novella, mit ihren leichten luftigen Säulenarcaden auf einem durchgehends über den Platz erhöhten Sockel, zu den besonders zweckmäßigen und einfach schönen Bauten von Florenz. — Im Auftrag und auf Kosten von Cosmus Medicis baute er die Abtei (Badia) der regulären Chorherren am Fuß des Berges von Fiesole. Die Kirche zeigt an der Façade noch Reste des frühern Baues im Styl der Façade von S. Miniato. Das Innere ist einschiffig, mit Querschiff, Chor und abgeschlossenen Seitencapellen, mit einem Tonnengewölbe gedeckt höchst einfach und schmucklos. Von besonderer Schönheit aber ist der angrenzende Hof mit im untern Stock gewölbten Bogengängen, deren Gewölbe von Säulen und von Consolen getragen werden, und

einem flach gedeckten, offenen Gang im obern Stockwerk, dessen besonders schlanke Säulchen durch einen mit je 2 Consolen besetzten Capitälaufsatz sich reizvoll auszeichnen. Die Capitälform ist, wie fast durchgängig bei Brunelleschi, der römischen Compositform entlehnt, mit Eierstab und 4 Voluten und einem mit glatten, unten durch einen Reifen zusammengehaltenen Blättern bedeckten Hals.

Am bestimmtesten spricht sich wohl Brunelleschi's architektonischer Geist in der Kirche von S. Lorenzo aus, obschon — nach Vasari's Bericht — er auch hier nur Altes verbessert haben sollte.*) Die Kirche ist aber so aus Einem Guß in Composition und Ausführung, daß wir sie unbedingt als seine Schöpfung betrachten müssen. Drei Schiffe, das mittlere flach, die Seitenschiffe kuppelgewölbt, bilden mit den den Jochen der Seitenschiffe entsprechenden, gleichsam ein fünftes Schiff darstellenden Seitencapellen das Langhaus; daran reihen sich, rechtwinkelig abgeschlossen, Querschiff und Chor, mit einer flachen Kuppel über der Kreuzung. Durch kleine Rundfenster über den Seitencapellen und mäßig große Rundbogenfenster in der Oberwand von Mittel- und Querschiff und Chor erhält die Kirche Licht. Mittelschiff und Abseiten sind durch Säulen mit Rundbogen-Arcaden geschieden, bei denen Brunelleschi's Neuerungen aufs deutlichste hervortreten. Um die Säulenbasen nach antiker Vorschrift unvermittelt auf den Boden stellen zu können, ohne die Säulen höher und stärker zu machen, als der Bau gestattete, und um doch eine größere Höhe für die Träger der Mittelschiffwand zu gewinnen,

*) Nach der Descrizione della Capella delle pietre dure e della Sagrestia vecchia di S. Lorenzo etc. p. 48 hat Brunelleschi das ganze Gebäude, einschließlich der „alten Sacristei", im Auftrag des Cosmus P. P. erbaut. Doch sind bei seinen Lebzeiten nur das Langhaus und die Sacristei vollendet worden. Kreuzschiff und Tribüne sind von Ant. Manetti und abweichend von Brunelleschi's Zeichnung ausgeführt.

gab er den Säulen einen Capitälaufsatz; und da er für die Verbindung der Säulen die Archivolte, ihres leichteren Eindrucks wegen, dem strenggesetzmäßigen Architrav vorzog, doch aber — formell wenigstens — dem Gesetz genügen wollte, gab er dem Capitälaufsatz die Gliederung des Architravs mit Fries und Gesims, und stattete Capitäl, Capitälaufsatz und Archivolte reich mit Verzierungen in Relief aus. In gleicher Weise wurden die Seitencapellen mit Säulen, Pilastern, Gesimsen und Bogen eingerahmt. — In der (alten) Sacristei führte Brunelleschi sodann noch das glänzende Beispiel eines einfachen Rundbaues auf quadratischer Grundlage aus, mit polygoner niedriger Kuppel ohne Cylinder, mit Rundfenstern, und einer kleinen flachen Kuppel über dem Altarraum. Die Außenseite sollte bekleidet werden, hat aber bis jetzt nichts erhalten, als ein Kranzgesims und den dürftigen Ansatz zu einer Bekleidung. Für die Façade waren selbst Raphael und sehr ernsthaft Michel Angelo beschäftigt, sind aber nicht über Vorarbeiten hinausgekommen. Als Beginn des Baues wird das Jahr 1425 angegeben; die Vollendung erlebte Brunelleschi nicht. — Er fertigte auch das Modell, oder Zeichnungen zu der Kirche S. Spirito in Florenz, die aber erst lange nach seinem Tode (1470) zu bauen angefangen worden. Nach dem allgemeinen Eindruck möchte man sie für eine Copie von S. Lorenzo halten; doch weicht sie in einigen wesentlichen Punkten davon ab. Allerdings ist auch sie dreischiffig und im Chor und Querschiff rechtwinkelig abgeschlossen; aber die Seitenschiffe sind um Querschiff und Chor herumgeführt, so daß auch diese dreischiffig sind, und schöne Durchsichten gewähren. Die Seitencapellen sind halbrund und in die Umfassungsmauer gelegt; Mittelschiff und Abseiten haben flache Decken; über der Kreuzung erhebt sich die Kuppel auf einem Cylinder. Die Fenstereintheilung ist nicht glücklich, indem sich in den Winkeln

zwischen Langhaus, Querschiff und Chor immer 2 Fenster berühren.

Von einer der schönsten kirchlichen Compositionen Brunelleschi's gibt nur noch eine von Epheu umwucherte Ruine in der Nähe der Via Alfani Zeugniß.*) Es ist dieß die für Pippo Spano aus der Familie der Scolari begonnene, aber nicht ausgebaute Votivkirche Degli Angeli, ein achteckiger Centralbau mit polygoner Kuppel, 3 hochgeöffneten Capellen, Oberlicht aus 8 Fenstern in der Kuppel und 8 Nischen in den Seitenwänden.

Cosmus P. P. hatte Brunelleschi beauftragt, auf dem Platz bei S. Lorenzo ihm einen Palast zu bauen; zog aber zu dessen großem Leidwesen seinen Auftrag zurück. Dafür entschädigte den Architekten ein Herr Luca Pitti, für welchen er die Zeichnungen zu zwei Palästen zu machen hatte, deren größrer in Florenz steht und nachgehends in den Besitz der großherzoglichen Familie übergegangen, und solange Florenz Hauptstadt des Königreichs war, als Residenz des Königs benutzt wurde. Der Palast Pitti dehnt sich mit seinem Erdgeschoß über die ganze Breite eines Hügels aus, der einen weiten freien Platz davor bildet; das Obergeschoß nimmt nicht die ganze Breite des Erdgeschosses ein, sondern erscheint als ein Aufsatz auf der Mitte desselben. Ein großes Doppelportal, hohe, im Erdgeschoß rechtwinkelig, im Oberbau halbkreisrund abgeschlossene Fenster, eine vor dem obern Stockwerk durchgeführte, offene Galerie, und ein mächtiges Kranzgesims sichern dem Gebäude einen imponierenden Eindruck, der durch das gewaltige, nur oben etwas verfeinerte

*) Auch eine freilich nicht ganz genügende Zeichnung bei D'Agincourt a. a. O. pl. 50. 16. Der Original-Entwurf ist aus dem Kloster Degli Angeli durch mehre Hände gegangen und schließlich in den Besitz eines Marchese Giuseppe Pucci gelangt; ist aber sehr beschädigt.

Rustico und die gänzliche Schmucklosigkeit eine bedeutende Verstärkung erhält. — Dagegen erscheint ein andrer Palastbau Brunelleschi's (Pal. Quaratesi, ehemals Pazzi in der Via de' Proconsoli) mit seinen von Laubwerk bekränzten Fenstern, seinen Medaillons mit Bildnissen in den Bogenzwickeln und dem nur im Erdgeschoß angewandten, ohnehin gemäßigten stilo rustico wie ein Schmuckkästchen.

Michelozzo Michelozzi.

Michelozzo Michelozzi (geb. 1396? gest. nach 1470) wandte sich (nachdem er noch i. J. 1427 unter Ghiberti als Bildhauer gearbeitet*), später in gleicher Eigenschaft unter Donatello thätig gewesen) mit Glück der Baukunst zu. Um 1441 baute er für Cosmus P. P. den Palast Medici, uns als Palazzo Riccardi bekannt, eines der schönsten Gebäude von Florenz. Die nicht streng symmetrisch angeordnete, aber einheitlich wirkende Façade hat ein rundbogiges Portal, rundbogige gekoppelte Fenster mit einfacher Umrahmung nach dem Steinschnitt, ein reiches, vortretendes, allerdings etwas schwerfälliges Kranzgesims und ist im Rusticostyl bekleidet, der sich nach den durch Gesimse geschiedenen Stockwerken stufenweis von unten nach oben verfeinert. Von besondrer Schönheit ist der Brunnenhof mit seinen offenen, ringsumgeführten Arcaden, dem verdeckten Gang mit der Wiederholung der Façadenfenster darüber, und einem offenen Corridor im zweiten Stockwerk, dessen Säulen auf flachem Gebälk ruhen. Im Innern muß die Prachtanlage der breiten Treppe als eine der ersten derart besonders beachtet werden.

*) Gaye a. a. O. I, 117 f.

Der glückliche Wurf, den Michelozzo mit der Anlage des Brunnenhofes gethan, fand vielfachen Anklang und öftere Nachahmung. Er selbst baute den Hof im Palazzo Tornabuoni (jetzt Corsi), verbesserte den Hof des Palazzo vecchio; errichtete für Cosmus P. P. das Kloster S. Marco mit 2 Höfen und der großen Bibliothek 1437—1442 in einfach schöner Weise mit Anordnung des Styls von Brunelleschi, sowie das Noviziat von S. Croce mit der Capelle der Mediceer und dem zu ihr führenden Gang neben der Sacristei.

Unter den übrigen, von Vasari aufgezählten Bauwerken Michelozzo's sind der Palast Cafaggiuolo in Mugello für Cosmus P. P. und die Villa Careggi, 2 Meilen von Florenz und ein Palast in Fiesole für Giovanni de' Medici, jetzt Villa Mozzi, die bedeutendsten.

Leon Battista Alberti.

Leon Battista Alberti (1404—1472) ist durch Begabung, umfassendes Wissen und eine fast beispiellose Thätigkeit einer der bedeutendsten Männer seiner Zeit, in vielen Wissenschaften heimisch, in der Kunst — obwohl ausübender Architekt, doch — vornehmlich Theoretiker. Aus einer florentinischen, aber 1387 vertriebenen Familie stammend, ist er 1404 in Venedig geboren. Von frühester Jugend an nach einer universellen Geistes- und Körper-Ausbildung strebend, liebte er Waffen und Pferde, übte sich in Musik, Wissenschaften, Malerei und Bildnerei und erreichte in allen, wie in Körperstärke und Gewandtheit einen hohen Grad von Vollkommenheit. In Bologna studierte er Civil- und Kirchenrecht, und schrieb in seinem 20. Jahre eine lateinische Comödie „Philodoxus", die wegen ihres vortrefflichen classischen Styls für antik gehalten, und von A. Ma-

nutius als ein Werk des römischen Komikers Lepidus herausgegeben wurde. Nach andauernden philosophischen und mathematischen Studien widmete er sich literarischen Arbeiten, die ihn veranlaßt haben mögen, nach Florenz zu gehen, wo er i. J. 1441 in naher Verbindung mit Pietro de' Medici stand. In den geistlichen Stand getreten folgte er 1447 einem Rufe des Sigismondo Malatesta von Rimini und von da an beginnt seine ausübende Thätigkeit als Architekt.*)

In Rimini begann er den übernommenen Ausbau der im gothischen Styl aufgeführten Kirche S. Francesco damit, daß er dem Spitzbogen im Innern ein modernes Gewand gab, und die Seitencapellen mit einer, von Sculpturen überhäuften, Pilaster-Architektur einfaßte. Mit weniger Einschränkung verfuhr er an der Außenseite, die er ganz dem Gebot der Renaissance unterwarf, ohne weder vor der Unverträglichkeit mit dem Innern, noch vor der Nothwendigkeit einer Scheinarchitektur zurückzuschrecken. Ueber einem mit einem Fries verzierten Gesims führte er an der Façade, den 3 Schiffen entsprechend, 4 Halbsäulen, und zwar mit Cannelierung, nach römisch-korinthischem Muster mit verkropftem Gebälk zur Höhe des Kranzgesimses auf. Zwischen die Halbsäulen setzte er vor die Seitenschiffe Mauerblenden mit Archivolten, die auf Consolen ruhen, vor das Mittelschiff das Portal, rechtwinkelig, mit Gesims und flachem Giebel abgeschlossen und mit einer bis an den Architrav stoßenden, auf Consolen aufsitzenden Archivolte überspannt, den Raum zwischen Portalgiebel und Archivolte mit Cassettierung ausgefüllt. Für den obern Abschluß (der nicht vollendet worden) wählte Alberti eine großentheils blinde Mauer, mit welcher

*) Diese Nachrichten finden sich in Muratori Script. rer. Ital. Vol. XXV, von wo sie in Della Valle's und in die deutsche Ausgabe des Vasari übergegangen sind.

er für die Seitenschiffe deren Dachschrägen folgte, für das Mittelschiff eine verkleinerte Wiederholung der untern Abtheilung beabsichtigte. Ueber dem verkropften Gesims der beiden mittleren Halbsäulen, sollten zwei ähnliche eine mit einem Bogen überspannte Mauervertiefung (oder Loggia) zwischen sich haben, um den Giebel des Mitteldachs zu verdecken, der sie aber bereits hoch überragte, und die sodann noch ein (frei in die Luft geführtes) Gebälk nebst Giebel zu tragen gehabt haben würde. An die Seite der Kirche legte er Nischen — nach der Zahl der innern Joche — in der Form der Mauerblenden der Façade, mit Fenstern und mit antik geformten Sarkophagen. Das Ganze erscheint mit seiner einfachen Größe, dem Uebergewicht der Mauerflächen und der Herrschaft der Horizontale wie ein der unruhig aufwärtsstrebenden Bewegung des gothischen Innern aufgesetzter Dämpfer, und muß als der sprechendste Ausdruck der neuen architektonischen Anschauungsweise betrachtet werden.*)

Von Rimini ging Alberti wahrscheinlich nach Florenz zurück, berufen von dem Marchese Lodovico Gonzaga von Mantua, der als Oberfeldherr der Republik 1454 den Frieden zwischen Mailand, Venedig und Florenz mit Hülfe des Papstes Nicolaus V. zu Stande gebracht und aus dankbarer, frommer Freude dafür seinen rückständigen Gehalt zu einem Neubau der Chorcapelle der S. Annunziata bestimmt hatte, in welcher die dem Feind abgenommenen Waffen als Siegstrophäen aufgehängt werden sollten. Wenn Vielen das Leben als ein Kampf um die Existenz erscheint, so liefert die Renaissance für diese Ansicht

*) Nach der Inschrift des Hauptfrieses beendigt 1450. Doch ist durch neuaufgefundene Documente erwiesen, daß Alberti 1454 von Rom aus eine andere Zeichnung für die Façade mit mehren Veränderungen geschickt, die alsdann von Matteo Pasti aus Verona zur Ausführung gebracht worden.

zahlreiche Belege. Die alte, mit Fresken ausgemalte Chorcapelle fiel unter dem Hammer Alberti's, um seinem neuen, nicht sehr glücklichen Plane Platz zu machen, einer Art Rundtempel mit 9 im Kreis gestellten runden Nischen mit auf Pilastern ruhenden Rundbogen und mit einer Kuppel ohne Fenster und Laterne, einer Anordnung, die von Anfang an vielfachen Tadel erfahren mußte, der besonders nachdrücklich von Giov. Aldobrandini in 3 Briefen aus Florenz 1471 an Gonzaga ausgesprochen worden, um die Vollendung nach dem „verworrenen Plan" Alberti's zu verhindern, die indeß nach vielen Unterbrechungen doch 1476 erreicht wurde.*) — Von Nicolaus V. für sein Unternehmen eines Neubaues der Peterskirche zu Rathe gezogen, verweilte Alberti einige Jahre in Rom, kehrte aber nach Florenz zurück, um für die Familie Rucellai mehre Bauten auszuführen, namentlich den Palast, nebst dem Gartenhaus und den Loggien. Der Palast hat über dem sehr hohen Erdgeschoß mit quadratischen (Entresol)-Fenstern und rechtwinkelig abgeschlossenen Thüren, 2 Stockwerke mit gekoppelten Rundbogenfenstern, sein Rustico ist durch Pilasterordnungen in allen 3 Stockwerken unterbrochen und belebt und zu Gunsten der Pilaster sehr gemäßigt gehalten. Der ganze Bau, mit Einschluß des zierlichen Consolengesimes, ist von ausnehmender Schönheit und zeigt uns deutlich, daß gegenüber der kirchlichen Baukunst das Uebergewicht der Renaissance in der bürgerlichen Baukunst liegt.

Im Jahre 1467 errichtete Alberti für dieselbe Familie Rucellai eine Capelle in der Kirche S. Pancrazio zu Florenz mit Säulen- und Pilasterstellung und im Innern mit einem dem Sarge Christi in Jerusalem nachgebildeten Sarkophag.**)

*) Ausgeführt von dem florentinischen Architekten Antonio Manetti.

**) Die Capelle nebst dem Sarkophag sind noch vorhanden, die Verbindung mit der (aufgehobenen) Kirche ist vermauert.

Einem sehr bedenklichen Unternehmen Alberti's begegnen wir im J. 1470, in welchem er beschäftigt war, die Façade von S. Maria novella in Florenz zu beendigen. Die Unverträglichkeit von Gothik und Renaissance, die bei S. Francesco in Rimini, wo sich Beide in das Innere und Aeußere getheilt, noch nicht scharf hervorgetreten, mußte hier, wo sie sich neben einander in die Hände arbeiten sollten, grell zu Tage kommen. 120 Jahre waren verflossen, seit man die Bekleidung der Façade begonnen hatte. Neben Spitzbogen, Spitzgiebel, Lessinen und Bogenfriese setzte nun Alberti sein Portal mit einem über einem Architrav auf Pilastern ruhenden gegliederten Rundbogen, eingeschlossen von 2 hohen korinthischen Halbsäulen, die mit den Halbsäulen und Pilastern gleichen Styls an den Ecken der Façade bis zu dem um ihretwillen verkropften Gesims des ersten Stockwerks emporreichen. Die Vorderwand des hohen Mittelschiffs maskierte er durch eine antike Tempelfronte mit Pilasterstellung, korinthischem Gebälk und flachem Giebel, wobei das Radfenster zwischen den beiden mittlern Pilastern eine seltsame Figur macht. Aber wirklich beklagenswerth ist das Mittel, wodurch er die Seitenschiffdächer maskieren und zugleich die Verbindung seines tempelartigen Aufsatzes mit den untern Stockwerken herstellen wollte, indem er das rechtwinkelige Dreieck der Dachvorderseite durch eine in's Kolossale vergrößerte, auf den Kopf gestellte Consolenform, und diese mit Mosaik, sogar mit zwei scheinbaren Radfenstern ausfüllte, die sich im Dreieck noch viel widersinniger ausnehmen, als die wirkliche runde Oeffnung zwischen Pilastern.

Was Alberti bei S. Maria novella nur für den obern Abschluß der Façade angewandt, davon machte er ungefähr gleichzeitig für die ganze Façade von S. Andrea zu Mantua Gebrauch, die im J. 1472 nach seiner Zeichnung zu bauen an-

gefangen worden ist. Es ist eine Tempelfronte, bei welcher 4 kolossale korinthische Pilaster eine gleich hohe, von kleinen Pilastern, Gesims und Archivolte eingefaßte Portalnische, und rechts und links in 3 Stockwerken je eine Thüre, ein Fenster und eine Nische einfassen. Das Ganze schließt nach oben mit einem fortlaufenden Gebälk von Architrav, Fries und Gesims und einem großen flachen Giebel. An die innere Raumeintheilung erinnert nichts, als die Dreitheilung durch die 4 Pilaster.

Wenn Leon Battista Alberti als praktischer Baumeister wenig glänzende Erfolge gehabt, so war seine schriftstellerische Thätigkeit um so erfolgreicher, was vornehmlich von seinem Werke „De re aedificatoria Lib. X.“, das er handschriftlich hinterlassen, in vollem Maße gilt,*) und von welchem die Herausgeber des Vasari L. M. (IV. S. 65) sagen, daß es, verbreitet durch ganz Italien und im Ausland, allein den Sieg der classischen Architektur befestigt habe. Und L. Schorn (in der deutschen Ausgabe des Vasari II, 1. 340 not.) äußert sich in bezeichnender Weise, wie folgt: „Leon Alberti hat in diesem Werk das detaillierte Resultat seiner architektonischen Theorie und Praxis niedergelegt und sich durch dasselbe nicht mit Unrecht den Namen des italienischen Vitruv erworben; denn er hat ganz nach dem Vorbild dieses Schriftstellers gearbeitet. Wie in seiner Baupraxis so ist auch in seinem Lehrgebäude die Architektur der Alten sein einziges Vorbild, und er hat ohne Zweifel durch Lehre und Beispiel am meisten beigetragen, um den neuen Styl zu befestigen, welchen Brunelleschi hervorrief, indem er sich zuerst entschieden den Formen der römischen Baukunst zuwandte. Als Gelehrter von dem damals herrschenden Enthusiasmus für alte Literatur und Kunst ergriffen, war

*) Aelteste Ausgabe 1485 von Mazzuchelli; erste ital. Uebersetzung Venedig 1546; zweite von Bartoli zu Florenz 1550.

Alberti noch viel entschiedener in seiner Verehrung des Alterthums, als Brunelleschi. In seinem Buche ist er ein vollkommener Römer und Heide. Er nimmt alle seine Beweise und Beispiele aus dem Alterthume; die mittlern Jahrhunderte und die in der christlichen Zeit entstandenen Werke sind für ihn gar nicht vorhanden; statt von Kirchen spricht er von Tempeln der Götter, und beantwortet sogar (L. VII. c. 3) die Frage „welchen Göttern man Tempel erbauen müsse?" Um die Forderungen des Rituals im christlichen Kirchengebäude ist er gänzlich unbekümmert, ja er hält es „der Mühe nicht werth, darauf Rücksicht zu nehmen." Das war denn die klar und deutlich ausgesprochene Säcularisierung der kirchlichen Baukunst, wie sie aus der ganzen Geistesrichtung der Zeit hervorgieng und von der Hierarchie selbst wie von den Schwesterkünsten getheilt wurde.

Die Nachfolger Brunelleschi's: Giuliano und Benedetto da Majano. Antonio und Bernardo Rossellino. Bernardo Fiorentino. Giuliano da Sangallo. Cronaca. Francesco di Giorgio.

Die Wege Brunelleschi's verfolgten ferner die Brüder Giuliano und Benedetto da Majano. Giuliano (geb. 1432 gest. 1490), anfänglich mit eingelegter Arbeit und Bildhauerei beschäftigt, auch in Marmorornamentik thätig, tritt spät mit bedeutenden Bauwerken auf. 1482 von K. Alfonso II. nach Neapel berufen baute er daselbst die Porta Capuana von weißem Marmor mit einer Pilasterstellung in Compositordnung und reich in Verzierungen (die häßliche Attike ist ein späterer Zusatz) und den Palast von Poggio reale.*) — Benedetto (geb. 1442 gest. nach 1498) arbeitete auch anfänglich in Inta-

*) Von diesem Palast ist nichts mehr vorhanden. Vasari's Angabe,

glio's, dann als Bildhauer und Ornamentist (die Thüre im Versammlungssaal des Palazzo vecchio, das Grabmal in der Capella Strozzi in S. Maria novella, die Kanzel in S. Croce, wovon später die Rede sein wird u. a. m.), erlangte aber den höchsten Ruhm als Architekt durch seinen Entwurf zu dem Palast Strozzi in Florenz (1489), dem vollendetsten Beispiel des florentinischen Palaststyls mit Rustico-Bekleidung, wirksam ohne Pilasterstellung und Ornamente durch harmonische Contraste der Raumvertheilung zwischen Mauerfläche und Fenstern und die glücklichsten Verhältnisse der letztern wie der Eingänge. (Das Prachtgesims über dem glatten Fries und der Hof sind von Cronaca.) Mehr in Brunelleschi's Weise ist ein zweites Bauwerk: der Porticus von S. Maria delle Grazie zu Arezzo (mit der zugehörigen, nun zerstörten Treppe), eine Halle, deren Arcaden von Säulen (ohne Sockel) mit Capitälaufsätzen im Gebälkschnitt getragen werden, und wo über dem Gebälk und dem weitausladenden reichen Kranzgesims das Dach mit hängenden verzierten Steinplatten 3 Ellen weit vorragt.

Giuliano und Benedetto hatten noch einen Bruder, Giovanni, der gleichfalls Künstler war. Ein gemeinschaftliches Werk von ihnen war die Capelle der Madonna dell' Ulivo in der Nähe von Prato.*) Am Vordertheil des Altars steht die Inschrift: Julianus et Jovanni et Benedictus Majani Leonardi F. hanc aram posuerunt sculpseruntque MCCCCLXXX.**)

---

daß Giuliano da Majano den Triumphbogen Alfonso's I. errichtet habe, ist irrthümlich, da derselbe vom J. 1443 stammt, in welchem Giuliano 11—12 Jahre alt war. Der Erbauer ist — nach einer Grabschrift in S. Maria nuova zu Neapel — Pietro di Martino aus Mailand. S. Vasari L. M. IV. S. 11. Die Grabschrift in der deutschen Ausgabe des Vasari II, 1. S. 291.

*) Jetzt im Dom zu Prato.

**) Baldanzi, La Madonna dell' Ulivo presso Prato disegnata e descritta, 1838.

Die mehr ornamentale Architektur findet 2 vorzügliche Vertreter in Antonio und Bernardo Rossellino (eigentlich Gamberelli; Rossellino war ein Beiname; vollständig: Bernardo di Matteo di Domenico Gamberelli. S. Gaye, Cart. I. doc. 73). Antonio (geb. 1427, gest. um 1490) ist vornehmlich als Bildhauer bekannt. Sein Talent als Architekt bethätigte er in der schönen Grabcapelle des Cardinals Jacob von Lissabon in S. Miniato bei Florenz,*) hoch ausgezeichnet durch ihre architektonischen Ornamente.

Bernardo (geb. 1409, gest. um 1470) hat als Architekt vornehmlich in Siena für die Familie Piccolomini gearbeitet, besonders aber mit verschiedenen schönen Grabmälern sich einen Namen gemacht, u. a. mit dem des Geschichtschreibers Lionardo Bruni in S. Croce**) († 1443), ferner der Beata Villana in S. Maria novella (1451);***) des Rechtsgelehrten Filippo Lazari in S. Domenico zu Pistoja (1464).†) — Vasari, gestützt auf des Gianozzo Manetti Lobschrift auf P. Nicolaus V.,††) und die darin enthaltene Nachricht von dessen Beziehungen zu dem „Baumeister Bernhard von Florenz", führt eine große Anzahl von Neubauten, wie von Restaurationen älterer Gebäude auf, die ihm der Papst übertragen, darunter den Plan zu einem neuen vaticanischen Palast, groß und prächtig, wie für den Oberherrn der Welt, der inzwischen nicht zur Ausführung kam; und v. Rumohr (Ital. Forschungen II. S. 180, 194 ff.) sieht im Anschluß an diese Ansicht in dem „Bernhard von Florenz", welchem P. Pius II. große Bauten in Pienza übertragen hatte,†††) keinen

*) Abbildung in den Mon. sepolcr. d. Toscana T. XXIII.

**) Abbild.: Mon sepolcr. d. Tosc. T. 2.

***) Ebendaselbst.

†) Ebendaselbst. Taf. 44

††) Abgedr. bei Muratori a. a. O. III p. 2.

†††) Pii II. comm. L. VIIII. p. 425 ff.

andern Baumeister, als Bernardo Rossellino, dem er damit seine wohlverdiente Ehrenstelle in der Kunstgeschichte wieder erobert zu haben glaubt. Dem entgegen stellen die Herausgeber des Vasari L. M. (IV. p. 207 not.) einen andern „Bernardo di Lorenzo Fiorentino" auf als Baumeister nicht nur Pius' II., sondern schon Nicolaus' V. Dieser Bernardo Fiorentino jedenfalls (und nicht Francesco di Giorgio, wie Vasari in dessen Leben (a. a. O. erzählt), hat — nach P. Pius' II. eigenen Aufzeichnungen (in seinem „Commentario") — in seinem zur Stadt und zu einem Bischofssitz umgewandelten und Pienza getauften Geburtsort Corsignano, südlich von Siena, des Papstes große 1459 begonnene Bauunternehmungen, im Style der von Nicolaus V. und Paul II. in Rom errichteten Gebäude, namentlich der Kirche und des Porticus von S. Marco, ausgeführt: die Kathedrale, den päpstlichen Palast (Pal. Piccolomini) mit eindruckvoller 90 Fuß hoher Façade, mit einem Arcadenhof und einem dreifachen durch alle Stockwerke geführten Säulengang an der Mittagseite (Kunstblatt 1843, No. 8—13) den bischöflichen Palast, die Wohnung des Propstes und der Domherren, und ein Rathhaus, sämmtlich auf ziemlich gedrängtem Raume, eine ebenso schöne als großartige Baugruppe, an die sich sodann noch eine Anzahl Wohngebäude von Cardinälen und anderen Hofleuten anschlossen.*) Verhält sich die Sache so, so haben wir einen zweiten, dem Vasari unbekannten, aber höchst

*) Die Kathedrale ist dreischiffig mit 3 Jochen des Langhauses, einem Querschiff und rechtwinkligem Chorabschluß. Die auffallendste, der Renaissance nicht eigenthümliche Form im Innern sind die Pfeilerbündel in romanischer Grundform, denen der Architekt, um möglichst hoch hinaufzukommen, ohne dem Pfeilerbau eine das Licht und den Raum beeinträchtigende Stärke zu geben, ein ganzes System von Pfeilerstücken mit Gesimsen über dem Capitälring aufgesetzt hat. Die Fenster haben die gekoppelte Rundbogenform; nur im Chor ist ein spitzbogiges.

bedeutenden „Bernhard von Florenz“ als Architekten des 15. Jahrhunderts; andernfalls hätte Bernardo Rossellino eine der interessantesten und umfassendsten architektonischen Aufgaben auszuführen gehabt, ohne daß Vasari, der sie dem Francesco di Giorgio zugeschrieben, Kunde davon hatte. In der Aufgabe selbst aber und der Art ihrer Lösung steht das ausgedehnteste Beispiel vor unsern Augen, von der gänzlichen Umwandlung und Verweltlichung, welche die Baukunst durch die Renaissance erfahren. Fernab religiösen Beweggründen, heiliggehaltenen Traditionen von Martyrien und Wundern, nur zur Verherrlichung seines Namens erhebt ein Papst sein kleines, in öder unfruchtbarer Gegend gelegenes Geburtsdorf zur Würde einer Stadt und schmückt es mit einem Dom und mit fürstlichen Palästen in einer Weise, welche den Gegensatz zwischen kirchlicher und bürgerlicher Baukunst gänzlich aufhebt, der letztern das Uebergewicht gibt, und zwar mit einer dem Heidenthum entlehnten Architektur. Für die Baugeschichte aber, wie für die Baukunst selbst ist das Unternehmen von vielseitiger Wichtigkeit, indem hier gewissermaßen ein Bilderbuch der Frührenaissance vor uns aufgeschlagen und zugleich durch die Zusammenstellung verschiedener, aber in den Intentionen übereinstimmender Gebäude eine große harmonische Wirkung hervorgebracht ist.

Ein besonderes Feingefühl entwickelte Giuliano da Sangallo, dessen schöner, jetzt vermauerter Kreuzgang in S. Maria Maddalena de' Pazzi 1479 indeß doch die blinde Verehrung der Antike nicht verleugnet, indem sein Horizontalgebälk von Säulen getragen wird, deren ionische Capitälform einem Beispiel des tiefsten Verfalles altrömischer Kunst entnommen ist. Sein vorzüglichstes Bauwerk in Florenz ist der Palazzo Gondi (1490), dessen Façade er im Erdgeschoß ein starkes, im ersten Stockwerk ein schwaches, im zweiten kein Rustico gegeben, und

dessen kleiner Hof mit den hohen Arcaden und korinthischen Säulen, und dem zierlichen Brunnen in der Mitte zu den erfreulichsten Denkmalen der Renaissance in Florenz zu zählen ist. — In die gleiche Reihe darf man auch die von ihm für Lorenzo il Magnifico erbaute Villa Poggio a Cajano, 3 Stunden von Florenz, rechnen.

In der Kirche Madonna delle Carceri zu Prato hat Giuliano (1485—1492) die Aufgabe eines Centralbaues in einfach-schöner und klar-verständiger Weise gelöst. Auf der Grundlage des griechischen Kreuzes, dessen Arme mit cassettierten Tonnengewölben gedeckt sind, die ein Pilastersystem korinthischer Ordnung zur Stütze haben, erhebt sich über 4 Pfeilern und den entsprechenden Bogen die kreisrunde Kuppel mit ihrem nicht hohen Cylinder, und mit Rundfenstern zwischen ihren 12 Rippen, und bildet mit den Schiffen ein Ganzes von ganz harmonischen Verhältnissen. — Fast gleichzeitig (1488—1492) erbaute Giuliano auch die Sacristei von S. Spirito zu Florenz, von kirchlichen Bauwerken der Renaissance eines der schmucksten Denkmale, achteckig, mit Nischen zwischen einer Pilasterstellung, darüber rechtwinklige und in den Lunetten runde Fenster und als Schluß eine runde Kuppel. — Die Arbeiten von Antonio, Giuliano's Bruder, gehören der späteren Renaissance an, wobei wir seiner gedenken werden. Dagegen müssen wir Cronaca (Simone Pollajuolo 1454— 1509) in die ältere Reihe setzen. Sein ruhmvollstes Werk ist die Vollendung des Palazzo Strozzi in Florenz, namentlich das einem in Rom gefundenen antiken Fragment im großen Maßstab nachgebildete Kranzgesims, das durch seine schönen Formen wie durch seine großartigen Verhältnisse imponiert. In Gemeinschaft mit Giuliano da Sangallo hat er das schöne Vestibul der Sacristei von S. Spirito mit dem von Säulen getragenen Tonnengewölbe gebaut, und auf dem

Platz vor der Kirche den Palazzo Guadagni, der sich durch eine Säulenhalle im obersten Stockwerk auszeichnet.

Von hervorragenden toscanischen Architekten dieser Zeit ist noch Francesco di Giorgio aus Siena, geb. 1423, gest. bald nach 1506, anzuführen, obschon er vornehmlich Kriegsbaumeister und Ingenieur, sowie Schriftsteller im Baufach war.*) Obwohl nun seine Bauthätigkeit hauptsächlich auf Befestigungen, Burgen, Mauern u. dgl. beschränkt war, gibt es doch auch ein historisch beglaubigtes kirchliches Gebäude von ihm, die Madonna di Calcinajo unterhalb Cortona, die er im Jahre 1484 begonnen und die nach seinem Tode von Pietro di Domenico di Norbo fortgesetzt und 1514 vollendet worden. Diese Kirche, weit und breit die schönste der Umgegend, ist im griechischen Kreuz gebaut, mit 3 Capellen und einer achtseitigen Kuppel; die Façade hat 3 Stockwerke und einen flachen Giebel. Sie ist einfach, schlicht bis fast zur Dürftigkeit und doch von großer architektonischer Wirkung. Francesco stand lange und wiederholt im Dienst der Herzoge von Urbino, für welche er nach eigener Angabe 136 Gebäude ausgeführt. Sein Ruhm war so verbreitet, daß seine Thätigkeit und Kenntniß von allen Seiten in Anspruch genommen wurde. 1490 wurde er mit andern Architekten nach Mailand berufen, um über die Anlage der Domkuppel seinen Rath zu ertheilen und fertigte dafür eine Zeichnung und ein Modell. Seine Vaterstadt hielt ihn hoch in Ehren und fest an ihren Aufträgen, so daß Fürsten und Städte es für ein Glück anzusehen hatten, wenn er ihnen für eine Zeit abgelassen wurde.**)

*) Wir haben von ihm: Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetto Senese del secolo XV. ora per la prima volta pubblicato per cura del Cav. Cesare Saluzzo con dissertazioni e note per servire alla storia militare italiana. Torino 1841. 2 Vol. 4° mit Atlas von 38 Kupf. Fol.

**) Als Beispiel seiner Werthschätzung führe ich den Schluß des Dank-

Bildnerei.

Die Schule von Florenz. Lorenzo Ghiberti.

Die toscanischen, namentlich die florentinischen Sculpturen des 15. Jahrhunderts haben auf den ersten Anblick nicht den Anschein, als ob sie aus der allgemeinen, dem Alterthum zugewandten Stimmung hervorgegangen wären, wie die Werke der Baukunst. Sieht man indeß näher zu, so tritt bei der Sculptur ebensowohl die Verwandtschaft mit der Antike hervor, als bei der Architektur eine von ihr sehr verschiedene Eigenthümlichkeit unverkennbar ist. Die geistigen Bestrebungen des Zeitalters waren, wie wir gesehen, mehr wissenschaftlicher als poetischer Natur; infolge deren auf dem Gebiet der bildenden Künste der Realismus an die Stelle des Idealismus, gründliches Studium der Natur anstatt der freien, allgemeinen Auffassung ihrer Erscheinungen, eine möglichst vollendete Ausführung statt der bisherigen mehr skizzenhaften Behandlung verlangt und gesetzt wurden. Die Bekanntschaft mit den Sculpturen des römischen Alterthums — das griechische lag größtentheils außerhalb des Gesichtskreises — namentlich mit den Reliefs der römischen Triumphbogen und Sarkophage, mußte die Bildhauer vor Allem zu einer gleichen Vollendung der Technik reizen; sie mußte diese an ein genaues Studium der Natur und möglichst wahre, ja individuelle Formenbildung knüpfen, wie sie die auszeichnende Eigenschaft der antik-römischen Sculptur ist; und nicht minder einen Werth auf Figurenreichthum in den Darstellungen legen lassen, den man

schreibens der Republik Lucca an die Signoria von Siena vom 19. Aug. 1491 an, nachdem sie Francesco eine Woche lang bei sich gehabt: „Vobis et Vestrae Ex. Reipublicae magnopere gratulamur, quae tam bonum tamque modestum habeat civem, et ita in architectura eruditum, ut parem non habeat tota Italia judicio nostro.

bis dahin nicht gekannt, wenigstens nicht gesucht hatte. Kaum wurde man sich dessen bewußt, daß man auf diesem Wege über die Grenzen der Bildnerei in das Gebiet der Malerei getreten war, die mit der scheinbaren Vertiefung ihrer Räume schrankenlos über die Zahl ihrer Gestalten verfügen konnte; ein Vortheil den auch die Bildnerei sich anzueignen versuchte, indem sie ihren Reliefs Vorder-, Mittel- und Hintergrund gab, ihre Figuren demgemäß stufenweis verkleinerte, und die Gesetze der Linearperspective auf das architektonische Beiwerk anwandte, ohne zu bedenken, daß der Augenpunkt im Gemälde unwandelbar ist, im Relief aber mit dem Beschauer zugleich die Stelle wechselt.

Die Pflege der Kunst war den Florentinern eine Herzensangelegenheit, eine Lebensaufgabe; und glücklich fügte es sich, daß zahlreiche Talente der herrschenden Neigung entgegenkamen. Aber die neue Richtung des Kunstgeschmacks sollte sich nicht in einzelnen zerstreuten Leistungen, sondern in einer großen und glänzenden Kunstunternehmung offenbaren, bei welcher alle hervorragenden Kräfte ihren Werth erproben könnten. Es beschloß daher die Signorie von Florenz in Verbindung mit der Genossenschaft der Kaufleute im Jahre 1402, am Baptisterium S. Giovanni, dessen Haupteingang, dem Dom gegenüber, im Jahre 1330 mit den ehernen Thüren des Andrea Pisano geschmückt worden war, in gleicher Weise auch die Thüren der andern beiden Eingänge ausführen zu lassen; und um den vorzüglichsten der vorzüglichen Meister für diese Arbeit zu gewinnen, und zugleich einen edlen Wetteifer unter den Künstlern zu erwecken, wurde eine Preisbewerbung ausgeschrieben, bei welcher sich einheimische und fremde Bildhauer betheiligen konnten. Aus der Zahl der Bildhauer, die sich zur Concurrenz gemeldet, wurden indeß nur 6 ausgewählt, und als Preisaufgabe ein Relief mit der Darstellung der Aufopferung Isaak's, in Form und

Größe der Reliefs von Andrea, gestellt, das in Erzguß ausgeführt und ciseliert einem Schiedsgericht von 34 Personen unterbreitet werden sollte. Die Preisbewerber waren: Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia von Siena, Niccolo Lamberti von Arezzo, Francesco Valdambrini und Simone da Colle. Rechtzeitig waren die Probearbeiten beendigt; die Meinungen im Schiedsgericht, deßgleichen im Publicum waren getheilt; viele Fremde, Maler, Bildhauer, Goldschmiede waren der an sie ergangenen Einladung zufolge nach Florenz gekommen, die mit den Florentinischen Erwählten eine Commission von 34 Personen bildeten, die Arbeiten nach allen Beziehungen gründlich prüften und sich endlich dahin einigten, daß nur zwei Reliefs in wirkliche Erwägung zu ziehen seien: das des Fil. Brunelleschi und des Lorenzo Ghiberti, worauf schließlich dem Letztern der Preis zuerkannt wurde. Beide Arbeiten sind wohlerhalten auf uns gekommen und werden gegenwärtig im Nationalmuseum zu Florenz aufbewahrt. Beide können — sowohl in dem, worin sie miteinander übereinstimmen, als in dem, worin sie von einander abweichen — als das Programm der neuen Schule betrachtet werden.

In dem Rahmen einer Formella (einer Raute mit einer halbkreisförmigen Ausladung an jeder Seite) ist der Moment dargestellt, wie Abraham, im Begriff seinen Sohn zu tödten, durch einen Engel abgehalten und auf einen Widder als Ersatzopfer verwiesen wird. 2 Knechte und ein Esel sind vorschriftsmäßig in die Darstellung gezogen.

Uebereinstimmend suchen Beide den Moment der unmittelbar bevorstehenden, aber noch rechtzeitig verhinderten Opferung in rechter Wirklichkeit darzustellen, wenn auch bei Ghiberti Abraham mit dem Messer erst noch droht und nur Isaak den Engel erblickt, der über ihm schwebt und nach einem auf dem nahen

Felsen vor einem Gebüsch liegenden Widder zeigt, während bei Brunelleschi Abraham den Sohn am Kopf angefaßt und das Messer bereits an die Kehle gesetzt hat, so daß die Anwendung physischer Kraft des Engels, der Abrahams Arm festpackt, dazu gehört, das Unglück zu verhüten und den Widder (der sich neben dem Opferaltar eingefunden, freilich nicht ohne sich hinterm Ohr zu kratzen) an Isaaks Stelle als Opfer zu bezeichnen. Beide Künstler mußten für nothwendig erachten, die Begleiter Abrahams in völliger Unkenntniß seines für sie unerklärlichen und also unerlaubten Vorhabens zu zeigen, und sie thaten es deutlich, wenn auch in verschiedener Weise: während Ghiberti sie durch einen Felsen von der Opferhandlung scheidet, läßt Brunelleschi den Einen sich angelegentlich mit dem Esel, den er füttert, beschäftigen, den Andern schlafen. Beide Künstler haben für die Körperformen, auch für die thierischen, sehr eindringende Studien gemacht, für die Gewänder aber weiche, geschwungene Linien der Falten mit wenig Flächen, in nicht gut verstandener Nachahmung antiker Gewandfiguren gewählt. Ein gewisses Stylgefühl, das sich darin kund gibt, tritt noch deutlicher hervor an dem Opferaltar, den beide Künstler — entgegen aller Wahrscheinlichkeit — in antik-classischen Formen gebildet, Brunelleschi außerdem mit einem Relief, das ein Menschenopfer darstellt (?), Ghiberti mit schönen Arabeskenranken ausgestattet.

Der Hauptunterschied beider Darstellungen liegt in der Anordnung. Bei Ghiberti ist das Relief durch eine senkrechte Linie in zwei Hälften getheilt, in deren einen (rechts) die drei Hauptpersonen: Isaak, Abraham und der Engel, in der andern die Nebenpersonen: die Knechte, der Esel und der Widder sich befinden. Zieht man aber eine Diagonale von links unten nach rechts oben, so hat man die Hauptmasse der Composition, während in der Diagonale von rechts unten nach links oben nichts

liegt, als Isaaks abgelegte Kleidung und der Widder, wodurch das Gleichgewicht nicht hergestellt wird. Hat sich Ghiberti durch den mit Vorliebe für das Zufällige gepaarten malerischen Sinn leiten lassen, so folgt Brunelleschi seinem durch architektonische Gesetze gebildeten Geschmack und gewinnt damit eine größere plastische Ruhe in symmetrischer Anordnung: Der Opferaltar mit Isaak bildet die Mitte des Reliefs, rechts Abraham, links der Engel mit dem Widder unter ihm; alsdann in der untern oder vordern Abtheilung ein Knecht rechts, einer links, der Esel in der Mitte.

Wenn nun doch Ghiberti den Preis davongetragen, so erklärt sich dies einestheils daraus, daß das architektonisch-plastische Stylgefühl aus dem Zeitgeschmack verschwunden war, der sich dem absichtlos Zufälligen als dem Wahrscheinlichen mehr zuwandte; dann aber weil Ghiberti in den Bewegungen der Gestalten einen Schönheitssinn zeigte, mit welchem er seinen Nebenbuhler weit hinter sich ließ, wie denn Brunelleschi's Isaak die widerwärtigsten Spitzwinkelbewegungen macht, der Isaak Ghiberti's aber noch späteren Malern als Muster der Schönheit gedient hat. Auch warf es ein Gewicht in die Waagschale, daß Ghiberti's Relief im Ganzen gegossen war, während Brunelleschi das seinige nur stückweis zu Stande gebracht und zusammengesetzt auf eine Platte mit Schrauben befestigt hatte.

Der Erfolg war, daß der Beschluß über die Herstellung der Thüre mit 20 Reliefs aus dem Neuen Testamente und mehren Nebenfiguren zur Ausführung kam und diese am 23. November 1403 dem Lorenzo Ghiberti übertragen wurde; wovon alsbald ausführlicher berichtet werden soll. Mit dieser umfassenden Arbeit beginnt die Bildhauerschule der Renaissance in Florenz ihre glänzende Laufbahn!

Es unterliegt wohl keinem Zweifel: Lorenzo Ghiberti

war nicht nur der beliebteste, sondern auch der talentvollste Bildhauer seiner Zeit. Dem herrschenden, vornehmlich auf die äußere Erscheinung gerichteten Geschmack kam er mit vollen Händen freigebig entgegen, und überraschte die Welt mit Gaben, die alles Vorhandene an Reiz und Reichthum überboten, und als Bildhauer mit Fähigkeiten, die man für ein ausschließliches Vorrecht der Malerei gehalten hatte. Und indem er die Schranken übersprang, die seine Kunst von der Kunst der Malerei scheiden, entfaltete er zugleich eine so große technische Geschicklichkeit, daß man nicht wußte, und vielfach noch heute nicht weiß, soll man in ihm den Künstler rühmen, oder den Virtuosen bewundern, für welchen es keine Gesetze gibt?

Lorenzo di Cione Ghiberti, nach seinem Stiefvater auch di Bartoluccio genannt, ist 1378 zu Florenz geboren und erlernte zuerst bei letzterem die Goldschmiedekunst. Seine weitere künstlerische Entwickelung liegt nicht klar vor Augen. Er selbst sagt von sich*), daß sein Geist sich sehr der Malerei zugewendet (ohne freilich einen Meister zu nennen, an den er sich angeschlossen) und daß er, noch in jungen Jahren, i. J. 1400 als Gehülfe eines ausgezeichneten Malers (den er auch nicht mit Namen nennt) nach Rimini gegangen, um für Malatesta von Pesaro ein Zimmer auszumalen, welche Arbeit auch mit vielem Fleiß ausgeführt wurde. Von weiteren Malereien für Malatesta ließ er sich durch den für die Broncethüren für S. Giovanni zu Florenz ausgeschriebenen Concurs abhalten und meldete sich „mit den andern Bildhauern" bei den Werkmeistern des besagten Baptisteriums. So tritt er plötzlich als Bildhauer auf, und zwar gleich als Sieger über alle Mitbewerber, ohne daß wir erfahren, wem er seine Ausbildung als solcher zu ver-

*) In seinem „Commentario II. (Vasari, ed L. M. I. S. XXX.)

danken hat, für welche die Fähigkeiten seines Stiefvaters keineswegs ausreichten. Seh' ich indeß recht, so gibt er selbst uns einen Fingerzeig auf den Meister, den er sich zum Vorbild genommen. Er sagt in dem angeführten Werke*): „In Deutschland, in der Stadt Cöln, war ein sehr erfahrener und genialer Meister der Bildhauerkunst, der in Diensten des Herzogs von Anjou**) stand und für ihn viele Arbeiten in Gold, und namentlich ein großes Relief in Gold gemacht hatte. Er war so vollkommen in seiner Kunst, daß er den altgriechischen Bildhauern gleich geachtet wurde; bewundernswürdig führte er die Köpfe aus und alle nackten Theile; es war an ihm nichts auszusetzen, als die etwas zu kurzen Proportionen seiner Statuen. Ich habe sehr viele Figuren von ihm gesehen. Es war sehr viel Anmuth (gentilissima aria) in seinen Werken; er war sehr geschickt. (Aus Schmerz darüber, daß der Herzog in Geldnoth ein Werk von ihm, das er mit größter Liebe ausgeführt, einschmelzen ließ, war er in eine Einsiedelei gegangen. Er starb zur Zeit des Papstes Martin.) Einige junge Leute, die sich für die Bildhauerkunst ausbilden wollten, sprachen mit mir von seiner Geschicklichkeit, und zwar als Bildhauer, wie als Maler; er war ein vortrefflicher Zeichner und wußte gut zu lehren. Die jungen Leute gingen zu ihm und wurden auf's freundlichste von ihm aufgenommen, und in aller Weise auf das ausführlichste von ihm unterrichtet."

Dieser räthselhafte deutsche Bildhauer dürfte jetzt aus seinem Dunkel an's Licht der Geschichte gezogen worden, und die Einwirkung seiner und seiner Schüler Kunst auf Ghiberti außer Zweifel gestellt sein.***)

*) Comm. II. XIV. (ed. L. M. S. XXVIII.)

**) Ludwig, Kronprätendent von Neapel?

***) Durch die vornehmlich aus Urkunden geschöpften Mittheilungen des

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts waren Bildhauer und Ornamentisten in Florenz vornehmlich an zwei öffentlichen Gebäuden beschäftigt: an der Loggia dei Lanzi und am Dom mit dem Campanile.*) Im J. 1384 fertigt Jacopo di Piero di Guido die Allegorien des Glaubens und der Hoffnung, 1386 einen Engel für die Façade der Loggia, und übernimmt 1388 die von Luca di Giovanni von Siena begonnene Figur der Liebe und außerdem noch 2 Engel für die Nebenseite der Loggia. Die Figur der Stärke ist von Giovanni di Fetto 1385 ausgeführt. Francesco Talenti und Francesco di Neri sind 1360—1380 mit Marmorstatuen von Propheten und Aposteln für den Dom beschäftigt; ihnen schließen sich später Giovanni d'Ambrogio und sein Sohn Lorenzo mit ähnlichen Arbeiten an. Vor Allen aber thut sich ein deutscher Bildhauer hervor: Piero di Giovanni Tedesco, auch Teotonico genannt, mit welchem ein neues Leben in der bildhauerischen Thätigkeit von Florenz beginnt.**) Von seinen vielen unten genannten Statuen läßt sich keine mit Sicherheit

---

Dr. Hans Semper in Dr. A. v. Zahns Jahrbüchern der Kunstwissenschaft III. 1. „Die Vorläufer Donatello's."

*) Die beglaubigenden Urkunden über nachbenannte Werke s. bei Dr. Hans Semper a. a. O.

**) Sein Name kommt in den Büchern der Domverwaltung, Libri Deliberazioni e Stanziamenti degli Operai vom 12. October 1386 bis 31. Mai 1399 als der eines vielbeschäftigten Künstlers vor. 1386 fertigt er einen Engel, 1387 die Statuen der Apostel Andreas und Simon für die Domfaçade nach den Zeichnungen von Lorenzo di Bicci und Angelo Gaddi; 1388 Marcus und Johannes, nach der Zeichnung des Spinello di Luca; 1389 Jacobus und eine Madonna; 1390 Thomas und Bartholomäus, Johannes Bapt. und einen Engel; 1391 Stephanus; 1393 einen Engel zu Füßen des H. Laurentius; 1394 eine Marmorfigur und ein verziertes Gesims für die Domfaçade; 1395 den H. Victor ebendahin, mehre Engel und andere Statuen; und übernimmt die zweite südliche Domthüre; 1396 die Kolossalfiguren von Ambrosius und Hieronymus für das Tabernakel

nachweisen*); dagegen ist die südliche Domthüre neben dem Querschiff wohl erhalten, um uns mit dem eigenthümlichen Verdienst dieses Meisters und seiner Bedeutung für die neue florentinische Bildhauerschule hinlänglich bekannt zu machen. Das architektonische Detail gehört noch der überlieferten Gothik an; aber im Ornament bricht ein neuer Geist sich Bahn. Die Blattgewinde der Pilaster sind mit sorgfältigem Studium der Natur wenn auch noch mehr nach allgemeiner Charakteristik, geformt; ebenso die Akanthusblätter an den breiteren Thürpfosten, die Feigenblätter in der Laibung, und die Epheuranken am Außenpfosten. In dem Blätterwerk tummelt sich eine mannichfache Thier- und Menschenwelt, lebendig, lustig, naturwahr, alles in Hochrelief ausgeführt: Bären, Affen, ein Wolf, der ein Lamm gestohlen, ein Centaur im Kampf mit einem behaarten Menschen, Hunde, Vögel, Schlangen, Eidechsen, Schnecken u. a. m., nackte Kinder, bekleidete Männer und Frauen; sogar ein weiblicher Bildnißkopf ist eingeflochten. Die Composition ist reizend in der Erfindung, aber ziemlich roh in der Ausführung. In ganz ähnlicher Weise ist der Taufstein im Dom von Orvieto von Piero Tedesco mit Blätterwerk und Thür- und Menschenfiguren in Flach- und Hochrelief geschmückt.**)

Wir sehen hier ein neues Element in der Plastik wirksam,

---

neben dem Hauptportal (Augustinus und Gregorius wurden von einem Andern ausgeführt); 1397 Pilastercapitäle für die Sacristei; 1398 vollendet er die Kirchenväter, und die Thüre, 1399 eine Madonna mit dem Kind; 1402 arbeitet er in Orvieto an einem Taufbecken für den Dom. —

*) Wahrscheinlich sind Marcus und Johannes, die beiden Statuen im rechten Querschiff des Doms, jene von 1388. Sie sind im alterthümlichen Styl ohne Contraste in Bewegung und Haltung, von idealer Gesichtsbildung, und mit weichen, geschwungenen Falten der Gewänder.

**) Die Arbeit, die er im Juli 1402 übernommen, ist inzwischen schon im Decbr. d. J. an Pietro Guidi de Firenze übergegangen. S. Luzi, il Duomo di Orvieto, Doc. XLVII. u. XLIX.

das durch Eigenthümlichkeit, Heiterkeit und Anmuth ansprechen mußte, wie es gewissermaßen die ganze Schöpfung ohne Ausschluß dem Künstler dienstbar machte und ihn zugleich nöthigte, sie auf's gewissenhafteste zum Vorbild zu nehmen und dabei eine früher nicht erreichte Kunstfertigkeit zu entwickeln.

Obschon Piero di Giovanni Teotonico in florentinischen Urkunden als aus Brabant gebürtig, im Domarchiv von Orvieto als Freiburger bezeichnet ist, hat es doch alle Wahrscheinlichkeit für sich, daß er derselbe deutsche Bildhauer ist, den Ghiberti von Cöln nach Florenz kommen läßt und mit so großer Auszeichnung rühmt, daß er den Meister der Domthüre nicht hätte unerwähnt lassen können, wenn es eben nicht jener selbst gewesen wäre. Wie dem aber auch sei: der Einfluß Meister Peters des Deutschen und namentlich seiner Domthüre auf Ghiberti ist unverkennbar; er äußert sich aber zunächst noch auf einen ältern Zeitgenossen desselben, auf Niccolo di Piero de' Lamberti aus Arezzo, der bereits 1388 in den florentinischen Urkunden als Steinmetz vorkommt, zu immer feineren Arbeiten aufsteigt und schon 1401 2 Statuen für die Ostseite des Glockenthurms ausführt (wahrscheinlich S. S. Gregorius und Augustinus). Entschiedener noch, als bei diesen Arbeiten, die sowohl in den Körper- als den Gewandformen, vom strengen Styl des 14. Jahrhunderts abweichend, naturalistischen Impulsen folgen, tritt der Zusammenhang mit dem deutschen Meister Peter an der im J. 1408 von ihm in Gemeinschaft mit Antonio di Banco und dessen Sohn Nanni übernommenen Portaleinfassung der Domthüre gegen die Via de' Servi hervor.*) Die ornamentistischen Motive von Peters Thüre kehren

*) Diese ist im J. 1871 durch den Dombaumeister De Fabris von ihrer Schmutzfarbe befreit, der Marmor in ursprünglicher Weiße hergestellt worden.

hier in reicher Entwickelung wieder; die figürlichen Beigaben, mythologische Scenen, Halbfiguren von Engeln, nackte spielende oder musicierende Kinder nehmen einen großen Theil des Raumes und Eindrucks in Anspruch und sind mit Kenntniß, Geschmack und großer Geschicklichkeit ausgeführt. Noch ist die architektonische Gliederung von der frühern nur wenig abweichend, selbst die gewundenen dünnen Säulen sind beibehalten, aber durch alles Laubwerk weht frische Luft, durch die Thier- und Menschenwelt zieht der Geist der Renaissance.*)

Ist nun auch die Erscheinung Ghiberti's durch unmittelbare Vorgänger, namentlich durch den deutschen Meister Peter und dessen (muthmaßlichen) Schüler, Niccolo di Piero Lamberti, einigermaßen erklärt, so bleibt dennoch sein erstes, siegreiches Auftreten in seinem 22. Lebensjahr noch immer überraschend und man begreift den steigenden Enthusiasmus der Florentiner für seine Leistungen, in denen er sich von Jahr zu Jahr selbst überbot. Seine erste Arbeit war die Thüre des Baptisteriums mit den Geschichten des Neuen Testaments**); sie wurde ihm am 23. November 1403 contractlich verdungen. Es sind 28 einzelne Reliefs, von denen 4 die Evangelisten, 4 die Kirchenväter darstellen, die übrigen sodann Erzählungen des Neuen Testamentes entlehnt sind. Sie folgen sich von unten nach oben, so daß nach den Kirchenvätern und Evangelisten mit der Verkündigung begonnen wird, von der es zur Geburt Christi,

*) Auch von Niccolo di Pietro und seinen Arbeiten, und namentlich von der Domthüre gibt H. Semper a. a. O. ausführliche Kunde nebst Abbildungen.

**) Die jetzige Anordnung der 3 Thüren ist nicht die ursprüngliche. Andrea Pisano's Thüre stand früher an der Ostseite und mußte der ersten Thüre Ghiberti's Platz machen, die später wiederum seiner zweiten ihre Stelle einräumte und an die Nordseite verlegt wurde.

Anbetung der Könige, zu Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel, zur Taufe, Versuchung, Verklärung fortgeht, woran sich dann die Tempelreinigung, der Sturm auf dem Meere, die Erweckung des Lazarus *), der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, das Gebet am Oelberg, die Gefangennehmung, Geißelung und das Ecce Homo! reihen, um mit der Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung und der Ausgießung des h. Geistes zu schließen. Das Ganze ward aufs reichste mit einer großen Zahl von menschlichen Köpfen, mit Epheu und architektonischen Verzierungen eingefaßt, und höchst sorgfältig ausgeführt.

Die Bilder sind zwar Hochrelief, doch ziemlich einfach, namentlich ohne complicierte Hintergründe, die, wenn überhaupt die Fläche ausgefüllt ist, nur von architektonischen Formen, aber noch ohne perspectivische Verkürzung gebildet werden. Die Motive der Darstellung sind sehr energisch dramatisch; aber die Gestalten nicht frei von übertrieben geschwungener Bewegung. Der Faltenwurf ist weich und fein getheilt; die Proportionen sind zuweilen verfehlt. Charakteristisch ist dabei Ghiberti's völlige Nichtbeachtung des vorgeschriebenen in einen Formella-Rahmen gefaßten Raumes, über den er vorkommenden Falls mit seinen Figuren sorglos hinausgeht. Das Ganze war i. J. 1424 beendet und wurde am 19. April d. J. aufgestellt.**) — In der Zwischenzeit (1414) hatte er auch die überlebensgroße Gestalt des Täufers Johannes für eine Nische an der Außenseite von

*) Abbildg. bei Cicognara a. a. O. II. XXI.

**) Ghiberti gibt den Preis für diese Thüre mit 22000 Gulden an, und an 34000 Pfund an Gewicht. Er hatte eine große Anzahl von Gehülfen bei dieser Arbeit, von denen indeß nur Einer — Donatello — einen Namen in der Geschichte sich erworben. Patch in seinem Werke La Porta principale del Battistero ꝛc. 1773 führt sie alle auf, und der Commentario zu Ghiberti's Leben in Vasari ed. LM. III. S. 128 f. gibt sie nach Patch.

Or San Michele in Marmor ausgeführt, die im Styl mit den Arbeiten an der Thüre übereinstimmt, in den Formen aber noch etwas roh ist; ferner 2 Bronce-Reliefs — die Taufe Christi und Johannes vor Herodes — für den Taufstein im Dom von Siena i. J. 1417; für den Papst Martin V., der 1419 nach Florenz kam machte er ein Piviale mit 8 Halbfiguren von Gold und einer großen Schließe mit dem segnenden Heiland; in demselben Jahr begann er die Bronce-Statue des Matthäus für eine Nische von Or San Michele, und vollendete sie 1422; sie zeichnet sich vor der des Johannes durch eine anmuthige Stellung, idealgehaltene Gesichtsformen, weiche, geschwungene, allerdings schwer aufzulösende, wenn auch den Ausdruck der Bewegung unterstützende Falten und sorgfältige Ausführung aus.*) 1424 fertigte er das Grabmal des Dominicaner-Ordensmeisters Fra Leonardo di Stagio Dati mit seiner liegenden Gestalt in Bronce für die Kirche S. Maria novella, und übernahm das Grabmal des florentinischen Feldhauptmanns Lodovico degli Obizi.

Wichtiger indeß wurde das Jahr 1424 für ihn durch den Auftrag, auch die letzte Thüre des Baptisteriums kunstreich herzustellen und mit Reliefs zum Alten Testament auszustatten.**) Hier entwickelt nun Ghiberti sein Talent im reichsten Maße, so daß er weit über sich hinauswächst; freilich aber auch eben so weit und weiter noch über die — in keinem Fall willkürlichen — Grenzen seiner Kunst hinaus geht. Was Schönheitsinn dem

*) Abbildg. bei Cicognara a. a. O. II. XXI.

**) Nach einem Briefe des Lionardo Bruni von Arezzo (Vasari L. M. III. S. 114. not.) hat dieser das Programm für die Reliefs und ihre Umrahmung der Dombauverwaltung gegeben; inzwischen scheint sich Ghiberti nur im Allgemeinen daran gehalten zu haben, da das Programm nur von 10 Darstellungen („istorie") und von 8 Propheten spricht.

Künstler eingeben kann für Form, Proportion, Haltung und Bewegung der Gestalten, sowie für ihre Bekleidung, das hat er in den Bildwerken dieser Thüre niedergelegt; er kennt keine Beschränkung in Bezug auf ihre Anzahl, und je mehr er aufführt, um so öfter und mannichfaltiger offenbart sich der Geist der Schönheit. Und wo ihm die Größe der Sculpturen die Gelegenheit an die Hand gibt, sein ernstes Studium der Natur, seine tiefe Kenntniß derselben zu zeigen, wie in den Einzelfiguren und Köpfen der Einfassung, da erreicht er die höchste Stufe der Wahrheit und Charakteristik. Hat er durch Vereinigung von Hochrelief und Flachrelief einen Vortheil der Malerei sich angeeignet, die Fläche scheinbar zu vertiefen, so schließt er sogleich die Berechtigung daran, den Blick in die Ferne zu leiten, weite, landschaftliche Hintergründe mit Gebäuden, Bergen und Flüssen, mit Baumgruppen und Waldungen zu bilden, oder auch den Grund ganz mit Architektur auszufüllen und diese unter das Gesetz der Linearperspective zu stellen. — Bald aber treten die Bilder, wie reich ausgestattet sie auch sind, zurück vor dem Rahmen, der sie einschließen soll. Nun erst erscheint Ghiberti recht in seinem Element! Frucht- und Blumenschnüre mit allerhand fröhlichem Gethier, reizendes Laubwerk, mannichfache architektonische Ornamentik, Medaillons mit weit heraustretenden Köpfen, Nischen mit den lieblichsten Figuren umgeben in wundervollem Wechsel die Erzählungen von der Urgeschichte der Menschheit; es scheint, als habe der Künstler die in Ueberfülle strotzende Herrlichkeit der noch jugendlichen Erde im Bilde darstellen wollen; und als noch gar das Prachtwerk in Feuer vergoldet im Glanze der Morgen-, im Reflex der Abendsonne glänzend vor den Augen der Menge stand, war es kein Wunder, wenn das Entzücken keine Grenze, die Begeisterung keinen genügenden Ausdruck fand, und selbst der ernste und strenge

Buonarroti noch nie anders von ihm sprach, als von der „Pforte des Paradieses."

An dieser Thüre läßt Ghiberti die Darstellungen in umgekehrter Ordnung von oben nach unten folgen; auch vereinigt er mehrfach mehre Scenen in Einem Relief; so gleich im ersten die Erschaffung Adams, dann der Eva, deren Schönheit eine ganze Engelschaar zu freudiger Bewunderung bewegt; den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies.*) Danach kommt 2. Adam als Familienvater; Kain als Ackerbauer und Abel als Hirt; Kains Brudermord; 3) das Ende der Sündflut; das Opfer Noahs, das Pflanzen des Rebstocks und Noah's Weinrausch; 4) der Besuch der drei Engel bei Abraham, von vorzüglicher Schönheit; die unterbrochene Aufopferung Isaaks; 5) Isaak segnet Jacob und auch Esau; 6) Joseph und seine Brüder; wie er von ihnen verkauft, dann später ihr Wohlthäter in Aegypten wird; 7) Moses auf dem Sinai; unten das ungeduldige abgöttische Volk; 8) Durchgang der Israeliten mit der Bundeslade durch den Jordan; Fall der Mauern von Jericho durch die Posaunen Josua's; 9) David erschlägt den Goliath und kehrt als Sieger heim; 10) Salomo empfängt die Königin von Saba. Im Rahmen dieser Bilder von quadratischer Form brachte er 20 Nischen an mit stehenden runden Figuren von Sibyllen und Propheten, von Simson, Josua und andern Helden des Alten Bundes; ferner 4 liegende Figuren ähnlicher Bedeutung in den Querleisten, und 24 männliche und weibliche Köpfe in Rundbildern, darunter sich selbst und seinen Stiefvater; dazwischen aber Blumen- und Fruchtstücke, kleine Vögel und anderes Gethier, und sonstige Zierrathen von mannichfaltiger Schönheit.

*) Abbildung bei Cicognara II. XXI.

Lebhaft werden wir vor diesem Werk an des Meisters Bekenntniß erinnert, daß sein Sinn von Jugend auf der Malerei sich zugewendet habe. Als Gemälde gewinnt es die Bedeutung, die ihm vom Standpunkte der Bildnerei aus nur theilweis zuerkannt wird, und Ghiberti selbst gibt uns vollkommen Aufschluß über die malerischen Bestrebungen, die ihn dabei geleitet, wenn er in seinem Tractat (a. a. O. I. p. XXXIV) sagt: „ich hatte die Erlaubniß, die Thüre auszuführen, in welcher Weise sie nach meiner Ansicht möglichst vollkommen, möglichst verziert und möglichst reich ausfallen könnte. Ich machte die Darstellungen so figurenreich als möglich und gab mir Mühe, bei ihnen die Natur in allen Beziehungen auf's genaueste nachzuahmen, nach den Maßen und Linien in ausgezeichneten und so figurenreichen Compositionen; so daß an 100 Gestalten, auch wohl darüber wie darunter, in einem Bilde angebracht wurden, die ich mit äußerstem Fleiß wie mit größter Liebe ausführte. Es waren 10 Bilder; dabei alle Baulichkeiten nach dem Augenmaß, so wahr, daß von einiger Entfernung betrachtet, sie zurückzutreten scheinen. Sie haben außerordentlich wenig Relief. Die Figuren im Vordergrund habe ich größer gehalten, die entfernteren kleiner, wie sie in der Wirklichkeit sich zeigen; und diese Maßbestimmung habe ich bei dem ganzen Werke durchgeführt.“*)

Mit der Ausführung desselben war Ghiberti nahebei bis an sein Lebensende (1455) beschäftigt: am 16. Juni 1452 konnte es, in allen Theilen vollendet und vergoldet, am Baptisterium

*) Beide Thüren Ghiberti's sind gestochen in Lasinio's Werke: Le tre porte del Battisterio di Firenze. 1821. Die letzte Thüre gest. in: „La Porta principale del Battistero de S. Giovanni, incisa in Firenze in 34 fogli aperti da Ferd. Gregori e Tommaso Patch 1773; — ferner von Feodor, herausg. von H. Keller, Rom 1798; — und von Calendi 1802.

aufgestellt werden, und zwar da, wo es noch steht, gegenüber der Domfaçade, nachdem man die erste Ghibertische Thüre mit den Bildern zum Neuen Testament an die Nordseite gebracht hatte.

Während der 28 Jahre, in denen Ghiberti an dieser Thüre gearbeitet, wurde noch eine ansehnliche Zahl anderer Werke von ihm ausgeführt, wozu nach dem geschlossenen Vertrag die Zustimmung der „Consuln" für jede einzelne Bestellung eingeholt werden mußte. 1427 fertigte er das Grabmal von Bartolommeo Valori in Sta. Croce und vollendete die Reliefs für den Taufbrunnen in Siena; 1428 das Reliquiarium der HH. Protus, Hyacinthus und Nemesius im Auftrag von Cosimo und Lorenzo Medicis für die Kirche Degli Angeli, mit Engeln, die ein Gewinde von Oelzweigen halten (j. in den Uffizien)*); 1433 machte er die Zeichnung zum Tabernakel der Tischlerzunft, das von Fra Giovanni da Fiesole gemalt worden (j. in den Uffizien); um 1439 machte er für den Papst Eugen IV. eine ausnehmend kunstreiche Mitra mit dem thronenden, von Engeln umgebenen Heiland auf der Vorder-, der h. Jungfrau in gleicher Weise auf der Rückseite, dazu die Evangelisten und noch viele Engel.**)

Im J. 1440 kommt Ghiberti dazu, das Reliquiarium des H. Zenobius für den Dom, dazu er den Auftrag vorläufig schon 1428 übernommen und 1439 wirklich erhalten hatte, anzufertigen und mit Reliefs zu schmücken, zu denen abermals Lionardo Bruni das Programm geliefert hatte. Die drei Hauptscenen sind wunderthätige Todtenerweckungen des Heiligen: die erste eines Kindes, das gestorben, während die Mutter auf einer Wallfahrt war***); die andere eines in den Alpen verunglückten

*) Abbildung in den Mon. sepolcr. di Firenze. Tab. IX. 2.
**) Abbildung bei Cicognara IV. 221.
***) Abbildung bei Cicognara II. XX.

Boten des H. Ambrosius, und die dritte eines überfahrenen Kindes. Auf der Rückseite halten 6 schwebende Engel einen Kranz mit der Inschrift.

Im dem Bestreben, zugleich so schön und so reich als möglich zu componieren, verlor Ghiberti nicht selten das eigentliche Ziel seiner Darstellung aus den Augen, während er, wenn er sich einfach an die Schönheit hielt, vollkommen befriedigt, wie z. B. bei den schwebenden Engeln mit dem Kranze. Dagegen ist es geradezu widersinnig, wie er (im vordern Relief) die Mutter — in ergreifend schöner und rührender Haltung — vor dem Leichnam des Kindes knieen läßt, das neben sich selbst lebendig steht und den Heiligen anblickt, der den Himmel um Hülfe anflehend vor ihm knieet. Nicht genug der Fülle! In drei und mehr Reihen dicht gedrängt und vom Vorgrund in die Tiefe mit perspectivischer Verkürzung stehen Männer, Frauen Kinder in großer Menge, dem Wunder wie einem Schauspiel als Zuschauer beizuwohnen. Die Grenzen der Bildnerei sind überschritten, aber selbst die der Malerei nicht eingehalten; eine einheitliche Wirkung unmöglich gemacht.*)

Im Mai 1443 machte Ghiberti Zeichnungen zu 2 Glasfenstern für die Kuppel des Doms, mit dem Gebet am Oelberg und der Auferstehung Christi; die danach von Francesco di Domenico Livi aus Gambesso ausgeführt wurden, der die Technik der Glasmalerei in Lübeck erlernt hatte.

Ghiberti hatte auch den Auftrag übernommen, die Thüre des Andrea Pisano mit einer Umrahmung, wie seine beiden, auszustatten. Diese Arbeit, von der ihn 1455 der Tod in seinem 76. Jahre abrief, hat sein Sohn Vittorio zu Ende geführt.

*) Das Ganze abgebildet in den Monum. sepolcr. di Firenze, 19. 20.

Donatello.

Man kann sich kaum einen grelleren Gegensatz in derselben Richtung, eine so grundverschiedene Auffassung eines und desselben Prinzips denken, als uns in den beiden gleich hervorragenden Kunst- und Zeitgenossen Ghiberti und Donatello entgegentritt. „Größtmögliche, bis zur Täuschung gesteigerte Natürlichkeit" steht auf der Fahne eines Jeden von Beiden; indem aber Ghiberti zugleich von seinem angeborenen Schönheitsinn geleitet wird, legt es Donatello vornehmlich auf Wahrheit an, knüpft diese aber allein an äußere Merkmale: an die Folgen etwa von Entbehrungen aller Art, an Alter und Krankheit, an den Schein der Wirklichkeit ꝛc., wie er denn selbst eine seiner Statuen angeredet haben soll: „So sprich doch! warum sprichst du denn nicht?" wobei dann das, was die Statue gesprochen haben würde, vollkommen Nebensache war; genug: sie war zum Sprechen wahr! Konnte es nun Ghiberti begegnen, daß er an der Hand der Schönheit gelegentlich auf die Irrwege der Manier gerieth, so trieb Donatello seinen Wahrheit-Eifer bis zum Cultus des Häßlichen, davon er fast nur in seltenen Fällen eine Ausnahme machte. — Daneben tritt ein zweiter, kaum minder augenfälliger Unterschied Beider in Betreff des Umfangs ihrer künstlerischen Wirksamkeit hervor: Während Ghiberti's ganzes Künstlerleben — über 50 Jahre! — fast ausschließlich von der einen Aufgabe, den Thüren des Baptisteriums, in Anspruch genommen, und somit an die Stadt Florenz gebunden war, so daß, was er außerdem gefertigt, als Nebenarbeit zu betrachten ist: so erstreckt sich die Thätigkeit Donatello's über ganz Italien, und seiner Werke sind wohl zehnmal soviel, als Ghiberti's.*) Wenn

*) Eine allgemeine Uebersicht derselben wird dies bestätigen. In Florenz arbeitete er die Verkündigung und ein Crucifix für S. Croce,

nun dennoch Donatello's Beispiel auf die Weiterentwickelung der Sculptur einen nachtheiligen Einfluß nicht ausgeübt hat, so ist sie davor vornehmlich durch die Werthschätzung des Schönen, dieses unveräußerliche Erbtheil italienischer Kunst, glücklich bewahrt geblieben; während gleichzeitig der Ernst von Donatello's künstlerischer Denkweise, die Gründlichkeit seiner Studien, die Energie seiner Formengebung und Ausführung, durch welche Eigenschaften er über Ghiberti emporragt, von der fortschreitenden Kunst als unverrückbares Ziel und Bedingung der Vollkommenheit wohl im Auge behalten worden ist.

Donatello, mit seinem eigentlichen Namen Donato di Niccolo di Betto Bardi aus Florenz (geb. 1386, gest. 1468), war vorzugsweis Bildhauer in Holz und Stein, wußte aber auch mit Erzguß umzugehen. Ein Zusammenhang mit älteren Bild-

---

sowie den h. Ludwig über dem Portal dieser Kirche; die h. Magdalena und das Grabmal des Papstes Johann XXIII. für das Baptisterium; für den Dom 2 Evangelistenstatuen, 2 Kolossalfiguren (untergegangen), Reliefs der Orgelbrüstung, Kinderfiguren an der Sacristeithüre; für den Glockenthurm 3 Statuen, darunter der Zuccone und ein Relief, die Aufopferung Isaaks, über der Thüre; für Or San Michele 3 Statuen (Petrus, Marcus, Georg, und Reliefs); für den Pal. vecchio die Statue der Judith; für S. Lorenzo viele Reliefs in Stucco und 2 Kanzeln mit Broncereliefs; für die Medici viele große und kleine Arbeiten, mythologische Reliefs, die Bronzestatue eines David; die Broncebüste der Gemahlin Cosimo's ꝛc., für Private, z. B. die Martelli, einen Johannes den Täufer, Reliefs ꝛc., für die Pazzi eine marmorne Brunnenschaale; für Angelo Doni eine reizende Kinderstatuette und so Vieles für viele Andere in Florenz. In Prato fertigte er eine Kanzel an der Außenseite des Domes; in Padua einen reichen Altarschmuck mit Crucifix und vielen Reliefs, auch eine Grablegung in Relief und die Reiterstatue des Gattamelata; in Venedig und in Faenza mehre Statuen; in Monte Pulciano ein großes Grabmal; ein gleiches für S. Angelo di Seggio di Nido in Neapel; ein Tabernakel für S. Pietro in Rom; eine Johannesstatue und Zeichnungen zu Broncethüren und andere Arbeiten in Siena. Auch hat er Antiken nicht nur gesammelt, sondern auch restauriert, und hat es nicht verschmäht, auch Familienwappen über Kamine und für Hausfaçaden zu machen.

hauern, wie bei Ghiberti, ist bei ihm nicht nachzuweisen; vielmehr zeigen alle seine Arbeiten das Bestreben, neu und eigenthümlich zu sein; selbst wo er vielleicht eine Annäherung an die Antike versucht hat, verschwindet die Erinnerung daran vor den originellen Motiven der Darstellung und selbst vor der ihm eigenen Durchbildung der Form. Dies gilt sogleich von seinem frühesten Werk, der Verkündigung (von Macignostein), in der Capelle der Cavalcanti in S. Croce zu Florenz.*) Maria — das scheint sein Gedankengang zu sein — hatte, auf einem Stuhl in ihrem Zimmer sitzend, in ihr Gebetbuch versenkt, nicht wahrgenommen, daß ein Engel eingetreten und sich vor ihr auf ein Knie niedergelassen, bis er sein Ave spricht. Erschreckt springt sie auf und biegt sich zurück, als wollte sie sich vor einer Schlange, einem Scorpion oder dergleichen gefährlichen Thier, das sie plötzlich wahrnimmt, in Sicherheit bringen. So offenbart sich Donatello's Bestreben nach Wahrheit, indem er die mythische Erzählung in die Wirklichkeit versetzt und sich vorstellt, wie ein Mädchen, das nie einen Engel gesehen, von einem Geschöpf in Schrecken gesetzt würde, das halb Mensch halb Vogel, ganz unerwartet und unbegreiflich neben ihr am Boden kniet. Er bleibt in derselben Anschauungsweise bei den Engelkindern auf der oberen Querleiste der Einrahmung, die er so dargestellt hat, als wollten sie einander gegen die Gefahr des Herabfallens schützen. Es sind mithin wirkliche Kinder, die das Wagstück unternommen, zu der schmalen Leiste hinaufzuklettern und die nun mit dem Schwindel kämpfen.

Schärfer noch spricht sich Donatello's Naturalismus in dem Crucifix von Holz in derselben Kirche aus, das durch den Tadel seines Freundes Brunelleschi weltberühmt und zum Sprüchwort

*) Abbildung bei Cicognara II. T. V.

geworden. Der Körper ist von markigen, ja plumpen Formen, ohne Modification der Bewegung, der Kopf nur der irgend eines Todten, so daß Brunelleschi mit Recht ihm sagen konnte, er habe einen Bauer, aber nicht einen Christum an's Kreuz geheftet.*) Hat Donatello, wie Vasari uns glauben machen will, seinen Mißgriff eingesehen, so hat die Einsicht nicht lange vorgehalten. Auf Schilderung des Charakters läßt er sich nicht leicht ein; seine Aufgabe beschränkt sich auf die Copie des Modells. In dem Hause Martelli in Florenz steht eine Marmorstatue des Täufers Johannes von ihm, die in der That nur einen jungen, etwas blöden Menschen, mit glattgeschorenem Kopf, bartlosem Gesicht und offenem Munde darstellt; Brust und Unterkörper bedeckt ein zottiges Fell, ein Tuch hängt von der linken Schulter rückwärts hinab; in der gesenkten Rechten hält er ein Stäbchen mit einem Kreuz, in der ebenfalls gesenkten, aber näher an den Körper gedrückten Linken eine Papierrolle; Kopf, Brust, Arme, Unterkörper, Beine, ohne die mindeste Wendung in derselben Richtung, die ganze Gestalt ohne den geringsten Schwung, ohne irgend eine Bewegung; aber alle einzelnen Glieder und Formen mit großem Fleiße nach der Natur modelliert.**) — Noch viel weiter indeß auf dem betretenen Wege geht Donatello mit seiner aus Holz geschnitzten Statue der büßenden Mag-

*) Bekanntlich hat Brunelleschi, von Donatello aufgestachelt, sein Urtheil zu belegen, auch ein Crucifix gefertigt, dem Donatello selbst den Vorrang einräumen mußte. Es ist in S. Maria novella zu Florenz. Beide Crucifixe sind abgebildet bei Cicognara II. T. V.

**) Abbildung bei Cicognara II. T. V. wo auch eine zweite Johannesstatue ganz ähnlicher Art aufgeführt ist, die als Donatello's Arbeit in der Galerie der Uffizien steht, bei welchem er weniger an den eifernden Propheten, als an den Asceten gedacht hat, der bei Heuschrecken und wildem Honig zur Mumie geworden. In gleichem Charakter ist ein Täufer Johannes von ihm auf dem Taufbecken im untern Dom zu Siena, der fast ganz fleischlos ist, und ein vierter in der Kirche der Frari zu Venedig.

dalena im Baptisterium zu Florenz, ein nacktes, halbverhungertes, grundhäßliches, altes Weib, dem das verwilderte Haar nothdürftig die Blöße deckt und das bettelnd Kopf und Hände emporhebt. Wem es um anatomische Kenntniß eines herabgekommenen weiblichen Körpers zu thun ist, der wird hier einige Befriedigung finden; aber die schöne Sünderin, der viel vergeben worden, weil sie viel geliebt hat, suche er hier nicht! Diese Magdalena hat sicher nicht den Leichtsinnigsten in Versuchung geführt.*)

Fast noch bedenklicher erscheint die Richtung Donatello's bei einem Werke, das er obendrein für seine gelungenste Arbeit scheint gehalten zu haben, indem er nach Vasari's Angabe, so zu sagen, bei ihm zu schwören pflegte, bei dem s. g. Zuccone oder Kahlkopf. Ist es eine besondere Aufgabe des bildenden Künstlers, für bedeutende geschichtliche oder mythologische und poetische Charaktere Typen zu schaffen, die durch die übereinstimmende äußere und innere Wahrheit sich dem Bewußtsein so überzeugend einprägen, daß sie ungeachtet mancher Abweichungen auf den ersten Blick wiedererkannt werden, so hat sich Donatello von dieser Aufgabe, wie wir bisher sahen, keine klare Vorstellung gemacht; mit dem Zuccone aber hat er sich jedenfalls ganz und gar davon entfernt. Er hatte 3 (nicht 4, wie Vasari angibt) Marmorstatuen für den Glockenthurm des Domes übernommen: Johannes den Täufer, König David und König Salomo (oder Prophet Jeremias.)**) Eine von diesen Figuren ist ein kahlköpfiger, bartloser, alter Mann, in eine ärmellose Tunica gekleidet, über die eine Art Badetuch, wie der Zufall es gefügt, geworfen ist.***)

*) Abbildung bei Cicognara II. T. VI.

**) Am Sockel der Statue steht „Salomone", aber auf der Schriftrolle in ihrer Hand „Geremia profeta".

***) Abbildung bei Cicognara II. T. VI.

Wer möchte wohl den königlichen Psalmisten darin erkennen, zu dem ihm — nach Vasari's Bericht — Herr Giov. di Barduccio Cherichini Modell gestanden. Keine Spur eines äußern oder innern Merkmals erinnert an den König David; die Haltung der Statue ist lahm, nicht der leiseste Wechsel der Bewegung von Kopf, Körper und Extremitäten angedeutet; aber alle Formen naturgetreu, die Züge des Gesichts zum Sprechen lebendig, die Ausführung mit dem Meißel meisterhaft. — Von den für die Domfaçade gefertigten Statuen Donatello's entbehren wir sichere Nachweisung; nur wissen wir, daß die ihm von Richa zugeschriebene Statue des Marcus nicht von ihm, sondern von Niccolo Lamberti ist.*)

3 Statuen Donatello's befinden sich an der Außenseite von Or San Michele: S. Marcus, S. Petrus und S. Georg, deren erste ihm am 3. April 1411 verdungen worden ist. Sie zeichnet sich durch eine gute Haltung, sowie freilich auch durch rohe Formen und einen unruhigen Faltenwurf aus. S. Petrus ist eine ausdrucksvolle Gestalt, allein der Faltenwurf seines Mantels mit einer kerbholzartigen Reihe paralleler Falten von der Schulter zur Wade macht jede künstlerische Wirkung unmöglich.**) Dagegen tritt Donatello mit seinem h. Georg so weit aus seiner gewohnten Bahn, daß man ihn nicht sogleich wiedererkennt. Ein etwas ausgebildetes Schönheitgefühl würde ihn wohl gehindert haben, den Heiligen gleich einem Landsknecht mit gespreizten Beinen hinzustellen, und mit einem großen vor den Unterleib

*) Gaye, Carteggio I. p. 83. Sie steht nebst den andern 3 Evangelisten im Dom, wo sie alle 4 an 4 Capellen vertheilt sind. Nach Vasari ist der Johannes von Donatello. Die Dunkelheit des Ortes gestattet keine genaue Prüfung.

**) Fast noch mangelhafter als Gewandfigur ist sein h. Ludwig über dem mittlern Portal von S. Croce.

gestellten Schild, den halben Körper zu bedecken; auch würde eine mehr poetische Auffassung des Charakters ihn über die porträitartige, moderne Bildung des Kopfes hinausgeführt haben; dennoch aber ist die Wirkung dieser Statue durch ihre große Einfachheit, durch die Freiheit und die Festigkeit der Stellung, durch den Ausdruck der Kühnheit und Tapferkeit in hohem Grade ansprechend. Hier ist mehr zu bewundern, als Naturnachahmung und Technik; hier steht vor uns eine von ritterlichem Geiste durchdrungene, edle, kräftige und kampfbereite Gestalt im Waffenschmuck.*)

Eine besonders zierliche Gußarbeit von Donatello ist die Judith mit dem Haupte des Holofernes, stehend über dem Rumpfe desselben, dessen Beine über das Postament herabhängen. Wie bei Ghiberti je zuweilen die Einrahmung so ist hier das Postament als die zufällige Unterlage der Gruppe behandelt, die darauf gar keine Rücksicht zu nehmen hat. Die Gruppe stand früher vor dem Palazzo vecchio, mußte aber dem David Michel Angelo's weichen und ward in die Loggia der Landsknechte versetzt.**)

Nach Allem, was wir bisher von Donatello besprochen, wird es Niemanden überraschen, wenn er im jetzigen Nationalmuseum zu Florenz die halblebensgroße Statue eines italienischen Hirtenknaben mit einer Schleuder in der Hand als den Sohn Isai's bezeichnet findet. Dem Jungen fehlt weiter nichts als die Möglichkeit, jemals ein König David zu werden. Eine andere David-Statue, aber von Marmor, in der Hand die Schleuder, mit dem Haupt des Goliath unter den Füßen, j. in den Uffizien, erinnert an den h. Georg von Or S. Michele, und ein dritter David, nackt,

*) Abbildung bei Cicognara II. T. VI.

**) Ihren Platz vor dem öffentlichen Palast erhielt sie nach der Vertreibung des Pier de' Medici 1495 und bei dieser Gelegenheit die sehr anzügliche Inschrift: Exemplum Sal. Publ. Cives posuere MCCCCXCV

von Bronce, das Haupt des Goliath unter dem rechten Fuß, wird in der Sammlung der Broncen in den Uffizien aufbewahrt.*)

Machte Donatello schon durch die Anzahl seiner Arbeiten einen großen Eindruck auf seine Zeitgenossen, so steigerte er denselben durch den Muth, mit welchem er sich an neue, bisher nicht versuchte Unternehmungen machte. Eine solche ist die von ihm im Auftrag der Republik Venedig übernommene Ausführung einer kolossalen in Erz gegossenen Reiterstatue des venetianischen Feldherrn Gattamelata (Erasmus von Narni).** Wer die Schwierigkeiten und Gefahren kennt, mit denen der Erzgießer, namentlich bei Werken von großen Massen, zu kämpfen hat, der kann von Donatello's Statue des Gattamelata auf dem Platz vor S. Antonio in Padua dem Künstler die Bewunderung nicht versagen, daß er das Wagstück unternommen und glücklich durchgeführt hat, ohne die Erfahrungen eines Vorgängers haben benutzen zu können. Nur der eigentlich künstlerische Werth ist nicht gleich hoch anzuschlagen: die Gestalt des Reiters ist ausdrucklos und zu klein, die Arme halten in gleicher lahmer Bewegung Commandostab und Zügel; das Pferd ist zu schwerfällig, wenngleich im Einzelnen fleißig modelliert.***)

Einen auffallenden Gegensatz zu Donatello's Statuen bilden seine Reliefs. Was jenen an Bewegung fehlt, hat er in überreichem Maße an diese verschwendet. Dazu kann er für seine

*) Den Original-Entwurf in Bronce besitzt Graf Della Porta in Gubbio.

**) Im Kampfe gegen Mailand 1438—1441.

***) Abbildung bei Cicognara III. T. XXV. Die Pferdefüße sind zu breit gestellt und so gesetzt, daß beide linke vorwärts schreiten, beide rechte zurückstehen; der Schwanz ist wie ein großes Krautblatt eingesetzt; der linke Vorderfuß ruht auf einer Kugel. Der Kopf des Pferdes ist links gewendet und sehr lebendig; die Anatomie gründlich studiert. Die nackten Genien am Postament als Wappenhalter sind weichlich in den Formen, gezwungen in den Bewegungen.

dramatischen Darstellungen gar nicht genug theilnehmende Personen bekommen, so daß dabei ein verwirrendes Gedränge von Köpfen und Gliedern entsteht; viele aber in Verlegenheit sind, was sie eigentlich bei dem Ereigniß zu thun haben sollen. Bei der unverkennbaren Gleichgültigkeit Donatello's gegen die Stylgesetze der Plastik würde man wohl fehl gehen, wollte man die von ihm eingehaltene Unterscheidung von tiefliegenden ästhetischen Ursachen herleiten. Abgesehen von der größeren Schwierigkeit, einer runden Figur den Ausdruck der Bewegung zu geben, ist auch der Bildhauer genöthigt, sich dem Marmorblock zu bequemen von dem er nicht zu viel verhauen darf, und der Erzgießer, eine möglichst knappe Form zu gewinnen. Beim Relief haben Beide die volle Freiheit des Malers in dieser Beziehung, und wir werden gleich sehen, in wie ausgedehntem Maße Donatello von ihr Gebrauch gemacht.

Die bedeutendsten Arbeiten dieser Art von Donatello finden wir in Padua, wo er sich in den Jahren 1451 bis 1455 aufgehalten, um den Hauptaltar in St. Antonio mit Bildwerken auszuschmücken. Die Sage von Kronos, der seine eigenen Kinder verschlungen, behält ihre Wahrheit für alle Zeiten. Wie die Renaissance die Werke der Gothik beseitigte, so wurde sie vom Roccoco vor die Thüre gesetzt. Das hat Donatello erfahren müssen, gleich seinen Vorgängern. Inzwischen sind seine Arbeiten in St. Antonio, wenn auch nicht mehr in ursprünglichem Zusammenhang, doch noch in der Kirche, nur hie und da zerstreut. Zu dem großen Crucifix (das jetzt in der Tiefe des Chors über dem Altar steht) und der Madonna mit dem Kind und den vier Schutzheiligen von Padua (jetzt zum Theil in einzelnen Nischen daselbst) gehörten ursprünglich die Reliefs, die jetzt zum Theil in der Capelle des Sacraments, zum Theil unter der Orgel, und auch noch am Hauptaltar zu finden sind. Dazu

gehört ein Ecce homo! zwischen 2 Wunderthaten des h. Antonius, wie er einem jungen Menschen das zerbrochene Bein heilt, und wie er einem todten Geizhals die Brust aufschneidet und zeigt, daß er einen Stein an der Stelle des Herzens hatte, das sich in seinem gefüllten Geldkasten vorfand.*) Eine ungeheure Menschenmenge hat sich im Hause des Reichen versammelt, um der Section desselben beizuwohnen; Einige knieen am Boden, Andere klettern auf ein Säulenpostament oder steigen auf einen Tisch, um die Wunder des Heiligen mit eigenen Augen zu sehen, der wirklich einen Stein aus dem aufgeschnittenen Leichnam nimmt, während ein Anderer den Geldkasten geöffnet hat und daraus ein Herz emporhebt. Außerordentliche Spannung und Bewegung in allen Gestalten und Gesichtern; in einigen heftiges Entsetzen, das sich auch — ein weiteres Wunder! — ganz kleinen Kindern mittheilt, die mit ihren Müttern und Wärterinnen die Flucht ergreifen. — Neben einem zweiten Relief, dem todten Christus zwischen zwei klagenden Engelkindern,**) das sich durch Mäßigung auszeichnet, sind zwei andere Wunderthaten S. Antonio's, ebenfalls in Broncereliefs abgebildet: die Bekehrung des Ketzers Aleardino und die Befreiung eines Weibes von der Anklage auf Ehebruch durch ihr neugebornes Kind, das durch die Wunderkraft des Heiligen die Sprache erhält.

Wie sehr auch hier Donatello sich es hat angelegen sein lassen, die Personen seines Drama's in Bewegung zu zeigen — die rechte Höhe erreicht er erst in dem Relief der Grablegung, das von vergoldetem Thon über einer Thüre hinter dem Chor in St. Antonio eingesetzt ist, wo die Weiber sich die Haare ausraufen, laut aufschreien, die Arme wie Windmühlenflügel aus-

*) Abgebildet bei Cicognara II. T. VII.

**) Abbildung bei Cicognara II. Taf. VII, wo auch ein Engel hinzugefügt ist, als das Zeichen des Matthäus.

einanderspreizen und sich wie toll geberden, während die Männer ruhig den Leichnam in den Sarg legen.*) Eine solche Ueberschreitung des Maßes im Ausdruck kann nur als Mangel einer wahren Empfindung gelten, und läßt sich ausschließlich nur aus dem Bedürfniß nach möglichst großer Lebendigkeit erklären, die Donatello in möglichst großer Bewegung gefunden zu haben glauben mußte, in der Weise, wie Menschen ihre Thätigkeit zu beweisen wähnen, wenn sie unruhig hin und her laufen.

Ganz in der gleichen Auffassungsweise sind die Reliefs der beiden Kanzeln von S. Lorenzo in Florenz, die in seine späten Lebensjahre fallen und bei denen er sich wo möglich noch maßloser zeigt. Sie enthalten die Passionsgeschichte Christi, sind indeß mit kleinen Figuren so überfüllt, daß, zumal bei der Höhe der Kanzeln und der Kleinheit der Figuren, ihren Inhalt zu ergründen, keine leichte Aufgabe ist. Halten wir uns an das eine, von welchem Cicognara**) eine Abbildung gibt, die Klage um den Leichnam Christi, so ist zwar das Bestreben einer deutlichen Anordnung mit der Mutter Jesu in der Mitte, die den Leichnam des Sohnes auf dem Schooß hat, unverkennbar; aber die Mittel der Darstellung überschreiten alles Maß des Glaublichen. Nur die Ueberraschung durch eine plötzliche, nie geahnte Ermordung des geliebten Menschen würde einigermaßen die stürmischen Schmerzausbrüche rechtfertigen, die uns Donatello hier vorführt, wobei es noch immer zweifelhaft bleibt, ob er uns eine Freundin Christi darstellen durfte, wie sie, aufschreiend vom heiligen Leichnam weggehend, mit der Rechten die aufgelösten Haare sich ausrauft, von denen sie ein bereits ausgerauftes Bündel in der Linken hält. In der That ist es, als habe die Kunst, nachdem

*) Abgebildet bei Cicognara II. T. VI.
**) A. a. O. T. VII.

sie sich den zu schildernden Ereignissen gegenüber von altersher theilnahmlos verhalten, mit Einemmale das Versäumte nachzuholen, alle Dämme durchbrochen und nur in Uebertreibungen der Wahrheit Genüge zu thun vermeint.*)

In gleicher Weise ist das Relief von vergoldetem Messing am Taufbrunnen des Doms zu Siena (vom Jahre 1427) mit der Scene aus der Geschichte des Täufers, wo sein Haupt dem Herodes gebracht wird, voll heftiger Bewegung, während die Figuren von Glaube und Hoffnung und zwei Kinder an dem Taufbrunnen mäßiger gehalten sind.**)

Ich wende mich gern zu etwas erfreulicheren Leistungen Donatello's, wenn ich sie auch nicht gerade sehr erfreulich nennen möchte: ich meine seine Kindergestalten in Relief. Sie haben unter anderem eine Hauptrolle in zwei Reliefs im Dom zu Montepulciano überkommen, in dessen einem 3 derselben vor 5 männlichen Figuren spielend dargestellt sind, 3 andere im anderen anbetend vor dem Thron der Madonna knieen, die dem von seinem Schutzheiligen empfohlenen Stifter die Hand

*) In der Sacristei derselben Kirche sieht man von Donatello's Hand noch verschiedene Arbeiten in Stucco, in den Gewölb-Zwickeln evangelische Geschichten in Medaillons, und zwei kleine Broncethüren mit Aposteln und andern Heiligen. Auch das marmorne Handbecken daselbst ist wenigstens zum Theil sein Werk.

**) Der marmorne Taufstein in S. Giovanni zu Siena wurde 1416 an Sano di Maestro Matteo, Nanni di M. Jachomo und Jachomo di Corso detto Papi von Florenz verdungen. Die Reliefs hatten Giacomo di Quercia und Jacomo und Nanni Turino übernommen; aber Quercia hat ein Relief an Donatello abgegeben, der dann auch die Putti und die Tugenden ausgeführt, 1428. Donatello erscheint am 17. Oct. 1457 vor der Badia von Siena und bittet um Arbeit, „nur um leben zu können" (pur che lui habbi da vivere), worauf er mit einer Broncestatue des Täufers und einer des Goliath beauftragt wurde, desgleichen mit Broncethüren für den Dom, die er nicht vollendete. Der Johannes des Taufbeckens ist, was ein großes wollenes Vließ von ihm sehen läßt, nur Haut und Knochen.

auf's Haupt legt, während das Christkind mit 4 anderen Kindern scherzt.*)

Künstler — besonders in unseren Tagen — lieben es, Beschäftigungen der Erwachsenen, mythologische Erzählungen, cultur- und weltgeschichtliche Begebenheiten gleichsam durch Kinder aufführen zu lassen, und gelingt es ihnen, den Ernst des Gegenstandes mit der Naivetät der Kindheit ungezwungen zu verbinden, so haben sie eine der reizendsten Aufgaben der Kunst gelöst, für welche keine andere zu gleicher Wirkung die Mittel besitzt. Für den plastischen Schmuck eines Orgelchors bieten mehre der Psalmen Davids mit der Aufforderung, den Herrn des Himmels zu loben und zu preisen in Fröhlichkeit, mit Harfen, Pauken und Posaunen, mit Lobgesang und Psaltern, reichhaltige Motive! und erinnert der Künstler sich noch der Worte der Schrift: „Aus dem Munde der Unmündigen soll Dein Lob verkündet werden", so wird er, ohne sich zu besinnen, seine Sänger, Tänzer und Musikanten aus der Kinderwelt holen, die ihm obendrein eine größere Freiheit und Natürlichkeit gestattet.

Abgerechnet, daß Donatello's Kinderengel, im Gegensatz gegen seine Heiligen, für ihren himmlischen Beruf etwas zu gut genährt erscheinen, verleugnen sie die Kindernatur nicht, auch wenn sie hin und wieder einige eingelernte Stellungen und Bewegungen haben; zeigen sich aber sämmtlich ihrer höhern Aufgabe vollkommen gewachsen, so daß wir in ihnen Virtuosen im Gesang und auf allen Instrumenten zu bewundern haben. Reliefs dieser Art waren ehedem an der Brüstung des Orgelchors im Dom zu Florenz; sie sind von Marmor und jetzt im kleineren Verbindungsgang der Uffizien (Corridore delle sculture moderne) aufgestellt. Ihre Behandlung ist mit Rücksicht auf ihre (ursprüng-

*) Mittheilung Kommeter's.

liche) hohe Entfernung vom Auge sehr breit, fast roh gehalten, was Vasari mit besonderem Lobe hervorhebt. — Von Bronce sind die Reliefs mit den singenden und musicierenden Engelkindern am Hauptaltar von St. Antonio in Padua,*) von denen die Instrumentisten ihre höhere Bildung vor den Sängern durch eine graciöse Bewegung kundgeben, während die letztern sich recht als Naturkinder benehmen. — Den glücklichsten Wurf aber hat er, meiner Ansicht nach, mit der Kanzel am Dom von Prato gethan. Diese Kirche ist (wie ich Band II. S. 411 f. erzählt habe) im Besitz des Gürtels der heil. Jungfrau, und zeigt alljährlich einmal dieses kostbare Kleinod zu andächtiger Verehrung der Menge. Zu diesem Zweck ist außen am Südwestende des Doms eine von innen zugängliche Kanzel nach dem Platz zu erbaut und deren Brüstung von Donatello mit einer Schaar jubelnder, tanzender, Kränze tragender Kinder in Marmorrelief ausgeschmückt worden. Etwas ausgelassen ist ihre Freude; aber man muß sich doch mit ihnen und über sie freuen und läßt nebenbei auch der christlichen Mythologie einiges Recht widerfahren, ohne welche die Kinder nicht dazu gekommen wären, ihren Reigen aufzuführen.**)

Noch sind einige Arbeiten Donatello's zu nennen, bei denen er sich es hat angelegen sein lassen, den Stylgesetzen mehr, als er es sonst that, zu genügen. Das ist zunächst ein großes Marmorrelief in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel (nebst dem daselbst aufbewahrten Carton dazu): die Geburt Jesu Christi (1. Capelle links). Oben ein Chor tanzender Engel, von denen ein

*) Abgebildet bei Cicognara II. T. IX.

**) Das Werk, d. i. die Kanzel nebst den Reliefs, war bereits 1428 beschlossen, aber erst nach dem 27. Mai 1434 an Donatello für 330 fl. verdungen worden. Bei der Ausführung hat sich auch Michelozzo betheiligt. Vgl. Descrizione della Cattedrale di Prato, in welcher auch ein Theil der Reliefs abgebildet ist.

einzelner den Hirten die Verkündigung bringt, die dann in der Hütte das Kind finden. Joseph schläft: das Kind liegt auf einem geflochtenen Kissen; vor ihm kniet die Mutter mit gefalteten Händen. Der Esel neigt sich zum Kind, der Ochs schaut sich um. Der Carton ist mit großer Genauigkeit und Feinheit gezeichnet, leicht mit Farbenandeutung getuscht. Die Ausführung in Marmor ist bewundernswürdig; auch die Architektur in Renaissance vortrefflich. Im Relief sind noch die HH. Johannes Bapt. und Symon hinzugefügt. — In diese Reihe gehören auch einige von Donatello verfertigte Grabmäler. Das bedeutendste derselben ist das Monument Papst Johannes XXIII. im Baptisterium zu Florenz, das er im Auftrag der Testamentsexecutoren des Papstes (Bartolommeo Valori, Niccolo da Uzzano, Giovanni de' Medici und Vieri Guadagni) nach dessen Hinscheiden am 11. Januar 1418 (für 1000 Goldgulden) gefertigt hat. Die Gestalt des — bekanntlich auf dem Concil zu Konstanz abgesetzten — Papstes Giovanni Coscia, liegt in bischöflichem Ornat mit über dem Leib gekreuzten Händen, auf einem Paradebett, vor einer cassettierten viereckigen Wand mit einer Lünette, darin die Madonna als Halbfigur mit dem Kind in Hochrelief abgebildet ist. Dieses Paradebett steht auf einem mehrfach zusammengesetzten Unterbau, dessen Haupttheil 3 Nischen zwischen 4 korinthischen Pilastern mit den Statuen von Glaube, Liebe und Hoffnung bilden; er ruht auf einem gegliederten, mit Cherubköpfen und Festons verzierten Sockel und hat über sich das Postament des Paradebettes mit der von Engelkindern gehaltenen Grabschrift,*) das von 4 Tragsteinen getragen wird, deren Zwischenräume mit den Familien- und päpstlichen Wappen des

*) Joannes quondam Papa XXIII. obiit Florentie anno Dni. MCCCCXVIII. XI Kal. Januari.

Verstorbenen ausgefüllt sind.*) Trotz der Verschiedenartigkeit der vielen Theile, aus denen das Grabmal zusammengesetzt ist beherrscht das Ganze eine wohlthuende Harmonie, nur daß der obere Theil etwas zu massenhaft und schwer auf den Unterbau mit seinen feinen architektonischen Formen drückt. Maßvoll sind auch die allegorischen Gestalten (von denen übrigens die schönste, der Glaube, dem Michelozzo gehört)**) und verrathen die Absicht des Künstlers, sich dabei der Einfachheit der Antike zu nähern.

Ein anderes, ebenfalls in Gemeinschaft mit Michelozzo ausgeführtes Grabdenkmal ist dasjenige des Geheimschreibers Martin's V., Bart. Aragazzi, im Dom von Montepulciano (aus den Jahren 1427 bis 1429). Dieses Werk wird als die vorzüglichste Arbeit Donatello's von den Herausgebern des Vasari L. M. (III, 259) gepriesen und tief bedauert, daß es bei dem Bau der neuen Kathedrale zerstört worden. Einzelne Fragmente sind in der Kirche zerstreut: 2 Engel stehen am Hauptaltar; Kinderengel mit Festons zieren den Sockel; die Gestalt Gott Vaters, dann noch andere Reliefs sind an verschiedenen Stellen in Pilaster oder in die Mauer eingelassen; die liegende Gestalt des Verewigten, von bewundenswerther Wahrheit und Schönheit, sieht man links über dem Haupteingang.***)

Gleichzeitig (1427) arbeitete Donatello, auch mit Michelozzo, das Grabdenkmal des Cardinal Rinaldo Brancacci, aufgestellt in der Kirche Sant' Angelo a Nilo in Neapel (für 850 Fior.) Drei allegorische weibliche Gestalten tragen den Sarkophag, auf welchem die Gestalt des Verstorbenen liegt; 2 Engel halten einen

*) Abgebildet bei Cicognara II. T. X.

**) Michelozzo haben wir als Architekt kennen gelernt (S. 32); bildhauerische Arbeiten scheint er nur in Gemeinschaft mit Ghiberti und Donatello ausgeführt zu haben, ohne indeß ein Schüler des Einen oder des Andern gewesen zu sein.

***) Vgl. Gaye, Carteggio I. p. 117—119.

Vorhang zurückgeschlagen; über ihm sieht man die h. Jungfrau zwischen dem Täufer und dem Erzengel Michael. Am Sarkophag ist die Madonna in der Engelglorie als Relief angebracht. — Die Ausführung ist flüchtiger, als man von Donatello gewohnt ist.*)

Ueberblicken wir die Werke Donatello's von Anfang bis zu Ende, so können wir ihnen die Aeußerung einer großen künstlerischen Kraft und entschiedenen Eigenthümlichkeit nicht absprechen; sehr selten und auch nur sehr allgemein werden wir durch sie an die antike Sculptur erinnert; und doch war gerade die Verehrung der Antike ein Hauptcharakterzug Donatello's, und eines seiner größten Verdienste um die Kunst überhaupt ist es, in Cosmus von Medicis das Verlangen nach einer Antiken-Sammlung erweckt und dieselbe im Auftrag seines fürstlichen Gönners zu Stande gebracht zu haben.**) Donatello begnügte sich aber nicht, die antiken Sculpturen aufgefunden und für Florenz erworben zu haben; er stellte die beschädigten her (wie z. B. den Marsyas in den Uffizien u. m. a.), er versuchte sich auch in Nachahmungen oder freien Copien. In der Casa Martelli zu Florenz ist u. A. eine broncene Patera mit einem Silen und einer Bacchantin unter Weinlaub, dazu einer grauenerregenden Maske mit der Inschrift „Natura quae fovet, Necessitas quae urget", ein Werk, das, wenn es nicht Copie ist, als ganz im Geiste der Antike gedacht und ausgeführt bezeichnet werden

*) Einzelheiten von diesem Denkmal sind abgebildet bei Cicognara II. T. VIII. Eine Anmerkung der Florentiner Ausgabe des Vasari von 1838. die auch in die deutsche, sowie in die Ausgabe L. M. übergegangen, spricht von einem Grabdenkmal des Giov. Crivelli, Archidiakonus von Aquileja, mit der Inschrift „Opus Donatelli Florentini", das vor der Capelle der Transfiguration in S. M. Araceli in Rom stehen soll. Ich habe es nicht gesehen, finde es auch weder bei Bunsen (Beschreibung Roms) noch in Murray's „Rome" angeführt.

**) Die Mehrzahl der in den Uffizien aufgestellten Statuen rührt von dieser Sammlung her.

muß.*) Nach antiken Cameen und Medaillen fertigte er für den Palast der Medici (s. Pal. Riccardi) 8 Rundbilder, die in der offenen Halle des Hofes in die Mauer eingelassen sind, Arbeiten die von einer klaren Auffassung der Antike ein beredtes Zeugniß ablegen. Die Gegenstände derselben sind: Diomedes mit dem Palladium von Troja, Hercules im Joche Amors, derselbe im Garten der Hesperiden, ein Orakel, der Triumph Amors, Ariadne auf Naxos, ein Centaur mit einem Korb auf dem Rücken, ein vor seinem Herrn knieender Sclave. — Den Sinn für antike Kunstformen bewährte Donatello außerdem noch auf mannichfache Weise in kleinen Bronce- und Marmorarbeiten, vornehmlich aber in einigen Brunnenschaalen von Granit, deren eine sich noch im Garten der Pazzi im Florenz erhalten hat.

Donatello hatte einen Bruder (?) Simone, dessen Name unter den Bildhauern der Zeit von Vasari aufgeführt und dadurch vor Vergessenheit bewahrt worden ist. Weder das Grabmal Martins V. im Lateran, bei welchem ihm sein Bruder schließlich geholfen, ohne es über die Mittelmäßigkeit erheben zu können, noch die broncenen Thüren von St. Peter mit den Reliefs von dem Concil zu Florenz und der Vereinigung der orientalischen und occidentalischen Kirche, bei denen er als Gehülfe des ebenfalls wenig begabten Bildhauers Antonio Filarete, (12 Jahre lang!) thätig gewesen, hätten ihm eine Stelle in der Kunstgeschichte gebracht.**)

*) Abbildung bei Cicognara II. T. V.

**) Ausführliche Beschreibung dieser sehr unbedeuteten Reliefs in Bunsens Beschreibung Roms, II. S. 170 ff. Filarete hat sich einen Namen als Architekt, und vornehmlich durch ein Buch über Architektur gemacht, das in der Originalhandschrift in der Bibl. Magliabecchiana aufbewahrt wird. — Vasari führt unter den Schülern Brunelleschi's einen Simon auf, der von dem angeblichen Bruder Donatello's verschieden zu sein scheint. Welchem von Beiden, oder ob einem dritten Simone Fiorentino das (nach der üb-

Luca della Robbia.

Dem Donatello am nächsten kunstverwandt ist Luca della Robbia (geb. 1400*), gest. 1481), ein Künstler, dessen Namen und Werke von allen Zeitgenossen die weiteste Verbreitung gewonnen und der geradezu zu einem Gattungsnamen geworden für eine Art von Sculpturen, deren Erfinder er war, und die eine ausgedehnte Nachahmung in und außer der Familie bis ins 16. Jahrhundert hinein gefunden; dieß sind die verglasten Terracotten. Doch nicht mit diesen beginnt Luca seine künstlerische Laufbahn; vielmehr sehen wir ihn zuerst in Marmor und Erz beschäftigt. Für den Glockenthurm des Doms in Florenz führte er wenn wir der — freilich sonst nicht beglaubigten — Angabe des Vasari trauen wollen, (nach dem Programm Giotto's, Bd. II. S. 155) die Reliefs mit Donato, Plato und Aristoteles, Orpheus, Ptolomäus und Euklides aus. Mit größerer Sicherheit können wir von den Arbeiten seiner Hand für die innere Ausschmückung des Doms sprechen. In der Sammlung moderner Sculpturen in den Uffizien zu Florenz sind 10 Marmorreliefs aufgestellt, die ursprünglich die Zwischenräume der Tragsteine des einen Orgelchors im Dom ausgefüllt haben, und bei der Dunkelheit dieses Ortes der Betrachtung so gut wie ganz entzogen waren. Sie sind von Luca's Hand und wahrscheinlich vor 1438 verfertigt, da sie in dem mit diesem Jahr beginnenden Contract-Buche der Domverwaltung nicht aufgeführt sind. Es sind Gruppen von theils nackten, theils bekleideten singenden,

---

lichen Form componierte und mit Glaube, Liebe und Hoffnung ausgestattete (bei Cicognara II, 28 abgebildete) Grabmal Tartagni's in S. Domenico zu Bologna angehöre, ist nicht ermittelt, ist aber auch nicht besonders wissenswerth.

*) Die irrthümliche Angabe Vasari's von 1388 als Geburtsjahr Luca's ist widerlegt durch die von Gaye I, 182 ff. veröffentlichten Documente, welche das Jahr 1400 dafür feststellen.

musicierenden und tanzenden Knaben, Mädchen und Kindern. Ihre Instrumente sind Tamburin, Orgel, Harfe, Trommel, Zither und Posaunen. Das lobende Urtheil, das diese Reliefs von jeher erfahren und das sie über die o. e. ähnliche Arbeit Donatello's gewiß nicht mit Unrecht gestellt, gründet sich vornehmlich auf den wahren und lebendigen Ausdruck der Gesichter, besonders der Sänger, denen man ansehen kann, ob sie Discant, Tenor, oder Baß singen, und bei denen der Künstler sogar dafür gesorgt hat, daß man den falschen Ton wahrnimmt, in welchen einer oder der andere der Knaben verfallen, indem sein Hintermann ihn dafür am Haar zupft, oder sich die Ohren zuhält. Ueberhaupt ist eine anmuthige Heiterkeit über diese Gruppen verbreitet, die uns für die mangelnde Formenschönheit entschädigt. Die kleinen Jungen sind meistens sehr dick, von ungestalten Proportionen (zu langen Oberkörpern, zu flachen Schädeln), nehmen sich aber ganz lustig aus, wenn sie ihren größern Kameraden die Enden der langen Posaunen halten. Luca hat es mit der Darstellung auf die sprechendste oder auch schreiendste Natürlichkeit abgesehen und zeigt eine bewundernswürdige Formenkenntniß; und doch kann er auch in Unnatürlichkeiten verfallen, wie die steif ausgestreckten Beine und die zurückgeworfenen Köpfe zeigen.*) — An demselben Orte sind noch 2 angefangene Marmorreliefs aufbewahrt, welche für den Altar des H. Petrus im Dom bestimmt und an Luca i. J. 1438 verdungen worden waren**): die Befreiung Petri und sein Märtyrertod. Luca hat bei diesen Arbeiten eine Verbindung von Hoch- und Flach-Reliefs angestrebt, zugleich mit der Verbindung zweier Scenen in demselben Felde, wie Ghiberti es auch gethan. So hat er die Befreiung

*) Abbildung der Sängergruppen bei Cicognara II. T. XXII.

**) Das Document bei Rumohr a. a. O. II. S. 363.

Petri in 2 Momenten vorgeführt, im Flachrelief als Hintergrund, wie der Engel den Apostel im Gefängniß aus dem Schlaf aufweckt; dann im Hochrelief und Vorgrund, wie er mit ihm zwischen durch die schlafenden Wächter geht.

Dieß sind die einzigen uns bekannten Marmor-Arbeiten des Luca della Robbia, der sich — wie ich bereits angedeutet — mit einer andern und eigenthümlichen Gattung von Bildnerei einen großen Namen und Einfluß erworben hat. Die Leichtigkeit und Annehmlichkeit, in Thon zu modellieren, gegenüber der langsamen, beschwerlichen an viele Vermittelungen gebundenen Bearbeitung des Marmors, bei der aus einem falschen Hammerschlag ein unverbesserlicher Fehler kommen kann, ließ ihn auf Mittel sinnen, dem Thonmodell die Festigkeit und Farbe des Steins zu geben; und er fand dasselbe in einer Ueberglasung des gebrannten Thonmodells; so daß wenn die gewöhnlichen Terracotten eine graue oder röthliche Oberfläche zeigten, die seinigen weiß und glänzend erschienen. Den Reliefs gab er in der Regel einen blauen Grund. Die ersten Arbeiten der Art waren, wie es scheint, die beiden Reliefs über den beiden Sacristeithüren des Doms, mit der Auferstehung und der Himmelfahrt, von denen die letztere ihm am 11. October 1446 verdungen worden.*) Diese wie andere Compositionen Luca's zeichnen sich weder durch eine geistvolle, oder eigenthümliche Auffassung, noch durch eine merkliche Tiefe der Empfindung aus; sie halten sich in einer liebevollen, aber reflexionslosen Behandlung traditioneller Vorstellungen, die, obschon sie das Gepräge des Auswendiggelernten an sich trägt, nicht ohne Wärme des Ausdrucks ist, der sich namentlich bei seinen Madonnen und anbetenden Engeln zu rechter Innigkeit steigert. Er liebt volle, naturgemäße Formen

*) Die Abbildung der Auferstehung bei Cicognara II. T. XXII.

und für die Bekleidung einen einfachen, bezeichnenden Styl des Gefältes.

Auf dem Wege des Naturalismus entdeckt der Bildhauer sehr bald die belebende Wirkung der Farbe, mit der sich sogar Mängel der Form unbeschadet des Gesammteindrucks verdecken lassen. Luca's Erfindung war ganz besonders auf möglichst große Verbreitung der plastischen Kunstwerke, auf ihr Eindringen in alle Schichten des Volks berechnet. Je populärer sie gehalten waren, je sicherer war ihre Wirkung und sein Zweck erreicht. Half dazu schon der blaue Grund hinter den weißen Figuren, so mußte die Wirkung sich verstärken, wenn auch die Gewänder Farbe bekamen, wenn auch anfangs deren Scala sehr beschränkt war. Aber die Popularität eines Kunstwerks ist nicht der Grad-messer seines Kunstwerths, und jemehr der Künstler sich dem herrschenden Geschmack bequemt, je leichter läuft er Gefahr, sich von der Hochstraße der Kunst zu entfernen. Es ist nun nicht wohl zu verkennen, daß die glasierten, bunten Reliefs und runden Figuren von Luca della Robbia, ungeachtet sie nicht auf dem Wege der Vervielfältigung entstanden sind, ein etwas handwerk-mäßiges, sogar fabrikmäßiges Gepräge haben, was eine Be-stätigung auch in dem Umstand findet, daß seine Arbeiten von denen seiner Gehülfen, Nachfolger und Nachahmer kaum zu unterscheiden sind. Unter den ersten sind vornehmlich zwei Brüder zu nennen, Agostino und Ottaviano d'Antonio di Duccio aus Florenz, welche Vasari irrthümlich als Söhne des Luca anführt, und von denen der erstere 1461 die Façade vor S. Ber-nardino in Perugia, ferner das prächtige Hauptthor der Stadt, S. Pietro, und 1459 das glasierte Hochrelief der Capella di S. Lorenzo in S. Domenico ausgeführt hat.*) — Zur Familie

*) S. Vasari L. M. III. p. 68, wo auch die Quellen für diese An gaben verzeichnet sind.

der Robbia dagegen gehörte Andrea, der Sohn des Marco, eines Bruders von Luca; und von diesem ist das Geschäft in der schwungvollsten Weise betrieben worden. Von ihm ist die Verkündigung über dem Eingang zur Kirche der Innocenti zu Florenz; sind ferner die Medaillons mit den lieblichen Wickelkindern an der Halle dieses Hospitals; die ähnlichen mit Heiligen-Figuren an der Halle des Platzes von S. Maria novella und die Begegnung von S. Dominicus und S. Franziscus daselbst*); auch viele Arbeiten in Arezzo, Sasso della Vernia und a. Orten.

Es ist naturgemäß, daß man mit der Colorierung dieser überglasten Terracotten nicht auf halbem Wege stehen blieb, sondern daß man sie bis zu völliger Natürlichkeit zu vervollkommnen trachtete; ein Bestreben, das sein Ziel freilich erst durch späte Nachkommen des Luca, durch die Söhne Andrea's um 1525, an dem Fries mit den Werken der Barmherzigkeit am Spedale del Ceppo in Pistoja in größter Vollkommenheit erreicht hat.

Es liegt mir fern, auch nur annähernd die Werke zu bezeichnen, die als Arbeiten von Luca della Robbia, seinen Nachfolgern und Nachahmern über die ganze Erde verbreitet sind**); wohl aber möchte ich auf einige derselben zurückkommen, aus denen die überwiegende Bedeutung des Luca hervorgeht. Zu diesen rechne ich vor allen die Reliefs in Form von Medaillons, an der Decke der Capella degli Pazzi im Klosterhof von S. Croce in Florenz, die Evangelisten, Profilgestalten am Boden sitzend,

*) Da dieses Relief die Jahrzahl 1451 trägt, Andrea aber 1437 geboren ist, so ist es wahrscheinlich nur als ein von seinem Oheim Luca begonnenes Werk von ihm vollendet worden. Die Medaillons daselbst sind von 1495.

**) Die Herausgeber des Vasari L. M. haben es unternommen (III. p. 76 ff.), ein Verzeichniß der ausgezeichnetsten Werke derart, die sich nur in Toscana befinden, zu geben; es reicht aus um die unbegrenzte Productivität dieser Schule darzuthun.

darunter die Apostel auf Bänken, von vorn gesehen, farbig, in gutem, großem Styl, in vollkommener Harmonie mit den edeln architektonischen Formen der Capelle von Brunelleschi. — Von großer Schönheit — obwohl vielleicht nicht durch Documente als Arbeit Luca's beglaubigt — erschien mir stets das große Altarwerk der Capella de' Medici in S. Croce: Madonna auf dem Thron, von 2 Engeln bekrönt, von 3 Heiligen umgeben, mit Seraphim in der Lunette. — In S. Miniato al Monte sind wohlerhalten an der Decke der Capelle des H. Jacobus 5 Medaillons mit dem Sinnbild des heil. Geistes, umgeben von den 4 Cardinaltugenden, sehr lieblichen, fein ausgearbeiteten Halbfiguren, die als vorzügliche Arbeiten Luca's (wie ich glaube, mit Recht) gepriesen werden.

Eines seiner schönsten Altarwerke steht in der Apostelkirche zu Florenz. Es ist als eine Nische für das „Sacrament" gedacht, in welche von beiden Seiten durch offene Thüren flügellose, anbetende Engel eintreten. In der Lunette schwebt die heilige Taube, den Architrav schmücken Cherubim. Im halbkreisrunden Giebelfeld erscheint zwischen 2 flügellosen anbetenden Engeln der segnende Christus; auf dem Gesims wird eine bunte Fruchtschnur von 4 Kinderengeln gehalten. Das Ganze ist gedacht als durch einen Vorhang geborgen, der von 2 großen, flügellosen Engeln zurückgeschlagen wird. In der Predella steht der Kelch mit der Hostie zwischen 2 Engeln. Das Ganze zeichnet sich ebenso sehr durch eine würdevolle Darstellung, edle Haltung, einfache natürliche Bewegung, als durch stylvolle Formengebung und streng architektonische Anordnung aus. — Ein sehr bedeutendes Werk von einem der Nachkommen Luca's ist das große bunte Tabernakel in der Via Nazionale zu Florenz (zu welchem eine nahebei wohnender Verniciatore Ferri 1871 den Schlüssel hatte): eine Madonna in trono zwischen Barbara, Katharina, Jacobus

und Laurentius, und mit Engeln die über ihrem Haupt eine Krone halten. Die Einrahmung ist auch mit kleinen Heiligenfiguren, großen Köpfen, Früchten ꝛc. verziert. Es ist einfach, groß gedacht und von großer Wirkung. Die wohlerhaltene Unterschrift lautet:

Salve Virgo parens Terrarum Cuncta Regentis
Salve Spes Hominum Gratia Vita Salus

Questo devoto Tabernacholo anno fatto fare gluomini del Reame di belle mē posto in via Santa Catherina MDXXII.

Schließlich muß ich noch einer besonders werthvollen Arbeit gedenken, zu welcher Luca della Robbia in einer urkundlich beglaubigten Beziehung steht, das sind die broncenen Thüren der nördlichen Sacristei im Dom von Florenz. Sie sind nicht nur ein sehr beachtenswerthes Denkmal florentinischer Kunst des 15. Jahrhunderts, sondern auch florentinischer Kunstliebe und — Geduld. Im Jahre 1417 war die Arbeit an Donatello verdungen worden; im Jahre 1440 war sie noch nicht gethan und wurde an andere Künstler vergeben, die aber auch noch im Jahre 1464 nicht ganz damit zu Stande gekommen waren. Das Jahr der Vollendung ist nicht bekannt; die Thüren aber bilden einen Hauptkunstschmuck des Doms. In 10 Reliefs sind Christus als Kind auf dem Schooß der Mutter, dann die 4 Evangelisten und die 4 Kirchenväter, jeder zwischen 2 Engeln abgebildet, und in der Einfassung der Rückseite eine Anzahl Köpfe verschiedenen Alters und Geschlechts angebracht. Von dieser Arbeit wissen wir*), daß sie nach dem fehlgeschlagenen Contract mit Donatello, im Februar 1440 an die Bildhauer (und Erzgießer) Michelozzo di Bartolommeo, Luca Simonis Marci della Robbia, und Maso

*) Die Documente s. bei v. Rumohr II. S. 365. Abbildungen bei Cicognara II. T. XXIV.

Bartolommei gen. Masaccio*) verdungen worden; daß sie 1447 im rohen Guß vollendet, aber 1461, noch nicht zusammengesetzt und ciselirt, für diese Zwecke in die Hände des Giovanni di Bartolommeo (eines Bruders des 1445 verstorbenen Maso) gelegt, und zu endlicher gänzlicher Vollendung, das ist zur Herstellung der Rückseite, (da Maso todt und Michelozzo nicht in Florenz war) dem Luca della Robbia übergeben wurde. Die Reliefs der Vorderseite zeigen bei großer Gedankenarmuth (die Evangelisten schreiben, was die Engel dictieren, die Kirchenväter schreiben unter Controlle der Engel, was die Evangelisten geschrieben haben) ein gutes Formenstudium und reinen Styl, und sind in sich so übereinstimmend, daß man nicht wohl mehre Urheber dafür annehmen kann. Strenger und trockner im Styl als die Arbeiten Luca's und auch Michelozzo's, der überhaupt nur als Erzgießer dabei betheiligt gewesen zu sein scheint, sind sie wahrscheinlich nur auf Rechnung Maso's zu setzen, während die Köpfe an der Rückseite auf die freiere Behandlung und charaktervollere Zeichnung Luca's hinweisen.

Zur Familie der Robbia wird von Vasari — aber mit Unrecht — der Künstler der Façade von S. Bernardino in Perugia (1461), Agostino d'Antonio di Duccio aus Florenz gerechnet. Von ihm sind die in einem selbständigen, namentlich von Naturalismus unabhängigen Styl ausgeführten Reliefs aus dem Leben des H. Geminianus am Dom von Modena (an der Südseite 1442 mit beglaubigender Inschrift). Von demselben sind in Perugia die Sculpturen der Capelle S. Lorenzo in S. Domenico (1459), die Prachtpforte in S. Pietro (1461), vornehmlich die o. e. mit der Verkündigung, dem segnenden Heiland, vielen Heiligen und deren Wundergeschichten, dazu mit

*) Nicht zu verwechseln mit dem gleichzeitigen Maler Masaccio (Maso di Giovanni di Simone Guidi).

anbetenden, singenden und musicierenden Engeln reich- und geschmackvoll verzierte Façade von S. Bernardino. (S. Vasari L. M. III. p. 68 not. 2.) Für die Annunziata in Florenz fertigte er 1469—70 in der Capella di S. Donino eine Auferstehung Christi in überglastem Relief. (Gaye, Carteggio I. 196—197.)

Die Nachfolger Donatello's und Ghiberti's.

Nanni d'Antonio di Banco. Desiderio da Settignano. Mino da Fiesole. Andrea Ferucci. Antonio Pollajuolo. Antonio und Bernardo Rossellino. Giuliano und Benedetto da Majano. Andrea del Verrocchio.

Mit der Freiheit der Weltansicht im Allgemeinen, wie sie im 15. Jahrhundert zu herrschen begann, verband sich folgerichtig eine größere und schärfere Sonderung der Individualitäten. Das gleichzeitige Auftreten zweier oder dreier so himmelweit von einander verschiedener Bildhauer, wie Ghiberti, Donatello und Luca della Robbia, wäre im 14. Jahrhundert nicht möglich gewesen, das seine Künstler unter einem ohne Widerspruch allgemein gültigen Stylgesetz verbunden hielt, das dem individuellen Formgefühl einen nur geringen Spielraum ließ. Schon beim Herannahen des 15. Jahrhunderts hatte dieß Gesetz seine bindende Kraft verloren. Das Ergebniß der mit Freuden begrüßten und mit Eifer gepflegten Freiheit, die einem jeden Künstler gestattete, sich eine, seinem besondern Formensinn entsprechende Ausdrucksweise zu bilden, war zunächst nicht sowohl eine Vermehrung in der Zahl und der Größe, als in der Mannichfaltigkeit der Talente.

An die wenigen hervorragenden Bildhauer dieser Zeit schließt sich eine Reihe von Künstlern, denen hie und da eine Arbeit besonders gelingt, die aber sich über die Mittelmäßigkeit nicht

oder nur wenig erheben, deren Hauptmerkmal ist, daß sie unbekümmert um Andere ihre eigenen Wege gegangen, und deren Hauptverdienst in der Vervollkommnung der Behandlung des Marmors besteht.

Als Schüler Donatello's wird (von Vasari) Nanni d'Antonio di Banco genannt (geb. gegen Ende des 14. Jahrhunderts, gest. 1421 oder 30); war er es, so hat er von der individuellen Künstlerfreiheit reichlichen Gebrauch gemacht; denn seine Arbeiten erinnern mit keinem Zug an die des Donatello, mit welchem er übrigens in mannichfachem Verkehr gewesen sein muß. Seine Hauptarbeiten haben wir in einigen der Nischen an der Außenseite von Or San Michele in Florenz zu suchen. Da sind von ihm die Apostel Philippus, Jacobus, der H. Eligius und 4 Heilige in Einer Nische. Von einer genialen Auffassung der Natur, oder einer eigenthümlichen Formengebung kaum eine Spur, obschon er — namentlich im Eligius — nach einer gewissen stylistischen Einfachheit strebt, und in den Reliefs darunter, wo er Scenen aus einer Bildhauer- und Steinmetzen-Werkstatt und aus einer Hufschmiede darstellt, nicht ungeschickt Motive aus dem wirklichen Leben angewendet hat; daneben ist er aber auch sehr ärmlich und schwächlich, bildet sein Gefälte nach naß auf den Körper gelegten Gewändern; oder macht eine rohe, schwerköpfige Gewandfigur, wie den Philippus. Bei dieser Statue widerfuhr den Bestellern ein kleines Mißgeschick. Sie waren für dieselbe mit Donatello in Unterhandlung getreten, wandten sich aber, da sie seine Forderung zu hoch fanden, an Antonio, der, im Rufe eines bescheidenen Künstlers stehend, sich im voraus mit einer mäßigen Bezahlung zufrieden erklärte. Nachdem aber die Statue vollendet und aufgestellt war und Antonio seine Rechnung einreichte, überstieg seine Forderung bei Weitem die Summe, um welche Donatello die Arbeit hatte übernehmen

wollen. Dieß bestimmte die Vorsteher des Oratoriums, Antonio's Arbeit schätzen zu lassen, und in der Meinung, am sichersten bei Donatello die niedrigste Werthbestimmung zu erhalten, erwählten sie ihn zum Richter, mußten aber zu ihrem Schrecken erleben, daß derselbe Antonio's Forderungen bestätigte. Und als sie nun ihn an seine eigene, viel mäßigere Bedingung erinnerten, mit dem Zusatz, daß sie dann obendrein eine bessere Arbeit erhalten haben würden, wies er sie lächelnd zurecht mit der Bemerkung: „der gute Mann ist kein Künstler, wie ich es bin, und muß sehr viel mehr Zeit und Mühe aufwenden, um etwas zu Stande zu bringen, als ich; und so werdet Ihr gerecht genug sein, um einzusehen, daß Ihr ihm mehr zahlen müßt, als ich in Anspruch genommen haben würde." Sie werden demnach die Zahlung geleistet, sich aber wahrscheinlich in der Art entschädigt haben, daß sie Antonio neue Aufträge, aber unter fester Vorausbedingung gegeben haben.

Bei einem dieser Aufträge, den 4 Heiligen in Einer Nische, gerieth Antonio in eine Verlegenheit, die ein etwas bedenkliches Licht auf seinen künstlerischen Verstand fallen läßt. Die Statuen waren fertig und sollten in die Nische gebracht werden. Aber siehe da! es war nur Platz darin für drei von ihnen! Unfähig, sich selbst zu helfen, wendet er sich an Donatello um guten Rath; und Donatello verspricht ihm für ein gutes Abendessen für sich und seine Gesellen, die vier Heiligen in die Nische zu bringen; was ihm denn auch (wie Jedermann heut noch sehen kann) zu Antonio's freudiger Ueberraschung gelungen ist.

Antonio hatte auch für die Domfaçade eine Statue des Evangelisten Lucas gefertigt. Sie stand ursprünglich im mittlern Eingang und hat nun in einer der 2 Seitencapellen der Tribüne im Innern ihre Stelle gefunden.

Die beste seiner Arbeiten galt bis vor Kurzem als das

Werk des Jacopo della Quercia, es ist das Relief mit der Himmelfahrt Mariä, über der Thür des Doms gegen die Via de' Servi. Umgeben von einem singenden und musicierenden Engelchor wird die heil. Jungfrau in den Himmel getragen und hinterläßt dabei dem unter ihr knieenden Thomas ihren Gürtel.*)

Die Zeitfolge führt uns zu zwei unter sich sehr verwandten Künstlern, über deren gegenseitiges Verhältniß aber sich widersprechende Nachrichten auf uns gekommen. Desiderio da Settignano, geb. in dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, war nach Vasari ein Schüler Donatello's, um 1485 thätig, aber bereits mit 28 Jahren vom Tode abgerufen, wonach er — wenn er das angegebene Jahr nicht überlebt hätte, — 1457 geboren sein mußte. Er wird aber bereits von Filarete Trattato della architettura, geschrieben zwischen 1460 und 1466, ein „solenne maestro" genannt. Mino da Fiesole, geb. 1400,**) gest. 1486, gilt als Schüler Desiderio's, obschon er offenbar der ältere Zeitgenosse ist. Vielleicht ist in der Grabschrift Mino's, die Vasari (in der ersten Ausgabe) mittheilt, das Verhältniß Beider zu einander richtig bezeichnet, worin gesagt ist: „Ich war Einer von denen, die Verlangen trugen, in den schönen Künsten gleichen Schritt zu halten mit Desiderio."***)

Die meisten Arbeiten Desiderio's sind untergegangen, oder

*) Baldinucci bringt (im Leben des Jacopo della Quercia) ein Document aus der Opera del Duomo vom 28. Juni 1418, nach welchem Nanni d'Antonio di Banco für das Relief über der Thür des Doms, die nach der Via de' Servi geht, 20 Fior. erhält. Vgl. Vasari ed. L. M. III. p. 25. not. 2.

**) Urkundlich nach Gaye a. a. O. I. p. 271., also nicht, wie man sonst annahm, 1431.

***) Desiderando al pari
Di Desiderio andar nella bell' arte
Mi trouvai tra que' rari
A cui voglie si belle il ciel comparte.

zerstreut; das Beste, was davon erhalten ist, dürfte in S. Croce zu Florenz aufzusuchen sein. Hier finden wir zunächst das Grabmal des Secretärs der florentinischen Republik, Carlo di Gregorio Marzuppini, gest. nach 1455. Es ist unverkennbar, daß wir es hier mehr mit einem Talent für Decoration, als für Sculptur zu thun haben; wir begegnen weder einem Gedanken, noch einer durch Gruppierung, Formenkenntniß, Stellung und Bewegung ausgezeichneten Composition; wohl aber schön gezeichneten und modellierten Capitälern, Gesimsen und Arabesken, vor Allem am Sarkophag des Verstorbenen jenen von Vasari hochgepriesenen Vogelsittigen, die „nicht aus Marmor gemeißelt, sondern wirkliche Federn zu sein scheinen", freilich aber an eine Muschel geheftet sind. Die Composition des Grabmals ist ziemlich gewöhnlich: Der Sarkophag, mit der offen liegenden Gestalt des Verstorbenen, steht auf in Arabesken (dem Glanzpunkt des ganzen Werks) ausgehenden Löwenfüßen in einer von 2 cannelierten Pilastern flankierten Mauerblende, über deren Gesims eine halbkreisrunde Lunette geschlagen ist. Auf der Mitte des Bogens steht eine Vase, aus welcher eine Flamme auflodert, und von der nach beiden Seiten ein Blattgewinde niederhängt, das von 2 auf dem Gesims stehenden Knaben gehalten wird. In der Lunette ist ein kreisrundes Medaillon mit Maria und dem Kind in Hochrelief, und außerhalb desselben an jeder Seite ein anbetender Engel, in Halbfigur, wie Maria. Auf dem äußersten Rand des Sockels vor den Pilastern steht an jeder Seite ein geflügelter nackter Knabe auf einen Schild gestützt, ohne irgend welche besondere Bedeutung, und wie alles Figürliche am Werke, ungeachtet sorgsamer Ausführung, künstlerisch betrachtet sehr schwach.*) — In S. Lorenzo zu Florenz hatte

*) Abbildung bei Cicognara II. XIII. XIV. Daß das Grabmal der

Desiderio die Capelle des Sacramentes in Marmor ausgeschmückt. Sie hat verschiedene Umwandlungen erfahren: allein erhalten sind von den Sculpturen eine Pietà in Relief und die Statue eines segnenden Christuskindes. Dieses, in den Proportionen nicht besonders glücklich, macht durch eine natürliche anmuthige Stellung einen guten Eindruck, aber das Relief, der halblebendige Leichnam Christi, auf dem Rande des Sarges sitzend, von der Mutter umarmt, von Johannes mit abgewandtem Gesicht an einem Finger der linken Hand gefaßt, ist ein widerwärtiges Bild voll Verzerrung.

Wenn Vasari den Ausspruch Michel Angelo's: „Wer stets hintennach geht, kommt nicht voran!" auf Mino da Fiesole anwendet, so dürften wir bereits wissen, daß wir nicht mit großen Erwartungen an ihn herantreten dürfen. Mino war ein fleißiger Arbeiter, der seinen Marmor sauber zu bearbeiten verstand und seine vielen Aufträge, vornehmlich für Grabdenkmäler, gewissenhaft ausführte. Wie bei Desiderio war auch bei ihm die Kunst des Ornaments die starke Seite, war aber dieser überhaupt — wie ihm nacherzählt wird — sein höchstes Vorbild, so erklärt sich die Mattigkeit seiner Darstellungen und die Zaghaftigkeit seines Formensinns, dem Naturalismus wie dem Idealismus gegenüber. Ich weiß kein Werk von ihm anzuführen, das mir ein mehr als allgemeines Interesse erweckt hätte.

Die besten mir bekannten Arbeiten von ihm sind die Denkmäler in der Badia zu Florenz; bei denen aber auch das Architektonisch-Decorative die eigentlichen Sculpturen weit überwiegt. Hier steht ein großes Grabdenkmal, gemäß der Inschrift dem im Jahre 1000 verstorbenen Markgrafen von Andenburg (Altenburg?

Beata Villana in S. Maria novella, das Vasari dem Desiderio zuschreibt, von Bernardo Rossellino ist, hat schon Richa (III. p. 51.) urkundlich nachgewiesen.

Brandenburg?), einem Verwandten des Kaiser Otto III., dem Stifter von diesem und 6 andern Klöstern gewidmet, und an der Stelle eines frühern, von der Zeit zerstörten, im Jahre 1431 errichtet. In der architektonischen Anordnung gleicht dies Grabmal ganz dem des Carlo Marzuppini von Desiderio; wie dieselbe überhaupt in der Zeit als feststehender Typus für Grabmäler angesehen wurde, bei welchem man sich nur für das Detail und die Sculpturen einige Freiheit gestattete.

In der Lunette ist ein Medaillon mit der Madonna und dem Kind; in der Nische über dem Sarkophag mit der darauf liegenden Gestalt des Grafen Hugo steht eine Caritas mit zwei Kindern, von denen sie das eine auf dem linken Arm reitend hält, während das andere — vom Boden auf — über einen Baumstrunk vergebliche Anstrengung macht, zu ihr emporzuklimmen. Sie kann ihm auch die Rechte nicht reichen, weil sie eine brennende Fackel darin hält. Es ist eine Gruppe, bei der man an Alles eher denken kann, als an Mutterliebe. Vor den Pilastern stehen 2 Schildhalter, leichte Variationen der früher geschilderten des Desiderio. Am Sockel ist die Tafel mit der Widmung, gehalten von 2 gegen einander springenden Engeln. So unbedeutend alles Figürliche am Denkmal ist, so zierlich, geschmackvoll und mannichfaltig sind die Verzierungen am Sarkophag, dem Sockel, dem Fries und dem Lunettenrahmen.*) — In derselben Kirche ist von Mino's Hand das Grabmal des 1466 gestorbenen Messer Bernardo de' Giugni, in derselben Weise und Anordnung, wie das vorgenannte, nur daß an der Stelle der Caritas eine Justitia steht**) — Schöner als diese beiden Grabmäler ist an derselben Stelle ein Werk von Mino,

*) Abbildung bei Cicognara II, XXIX. XXXIII.
**) Abbildung bei Gonnelli, Taf. XXVII.

dessen Bestimmung mir nicht klar ist, eine große Marmortafel, nach Vasari ursprünglich für die Mönche von S. Lorenzo bestimmt. Es sind 3 lebensgroße Gestalten in Relief, Madonna sitzend, das segnende Kind auf dem Schooß, rechts von ihr der H. Leonhard, links der H. Laurentius. Auffallend ist, daß Madonna als Mittelfigur im Profil genommen ist, freilich in der Absicht, für das Kind eine möglichst freie Silhouette zu bekommen; auch erinnert keine Bewegung, kein Kleidungsstück, kein Zug von ihr an irgend einen Madonnentypus; dagegen sind die beiden Heiligen in Haltung, Bewegung und Ausdruck, wie in der Anordnung der Tracht, würdige und wohlgefällige Gestalten, wie ich schönere von diesem Meister nicht kenne. Den Rahmen nun für diese Gestalten bilden drei halbkreisförmige und abgeschlossene Nischen, welche durch Pilaster getrennt, die ein einfach verziertes Gebälk (Architrav, Fries und Gesims) tragen, an beiden Ecken verdoppelt sind, und einen Sockel unter sich haben.*) — Ueber dem Haupteingang zur Kirche ist ein marmornes Rundbild in Relief, eine Madonna mit dem Kind, angebracht, das vielleicht die erste Arbeit von Mino für die Badia war, da ihm eine gewisse Frische nicht abzusprechen ist.

Nach dem System der bezeichneten Grabdenkmäler ist das Altarwerk für die Nonnen von San Ambrogio verfertigt, das — mit der Inschrift „Opus Mini“ — noch jetzt an seiner ursprünglichen Stelle steht. Sein Gegenstand ist das Wunder der Transsubstantiation, beglaubigt durch einen Kelch, aus welchem während der Wandlung das Christkind aufgestiegen ist. Das Altarwerk bildet gleichsam ein Reliquiarium für den Wunderkelch, den es in einer kleinen vergitterten Nische umschließt, an deren beiden Seiten 2 Heilige knieen; unterhalb derselben ist der Kelch

*) Abbildung bei Cicognara II, IV.

in Relief abgebildet, aus welchem unter dem Beistand zweier Engel das Christkind sich erhebt, während in der Lunette über dem Gesims der ewige Vater von Engeln umgeben erscheint. Im Sockel ist die Geschichte des Wunders in kleinen Figuren dargestellt. — In S. Croce, in der Capella del Noviziato, befindet sich ein ebenfalls mit „Opus Mini“ bezeichnetes Tabernakel von Marmor zur Aufbewahrung des heiligen Oeles, das ursprünglich für die Nonnen delle Murate in Fiesole gefertigt war. — An diesem Ort kann, wem es um vollständige Kenntniß der Werke Mino's zu thun ist, noch zwei bedeutende Arbeiten aus seiner Werkstatt finden: das Grabmal des 1466 gestorbenen Bischofs Lionardo Salutati von Fiesole, das er indeß selbst noch bei seinen Lebzeiten (1462) in Auftrag gegeben; in der allgemein üblichen Anordnung, nur mit der besondern Zuthat der lebensgroßen Büste des Bischofs*); auch mit dem „Opus Mini“ bezeichnet. Dem Grabmal gegenüber in derselben Capelle hat Mino im Auftrag desselben Bischofs ein Altarwerk aufgestellt, das wegen seines Figurenreichthums zu den bedeutendsten Leistungen Mino's zu zählen ist. Aehnlich der Tafel in der Badia ist es in 3 Nischen getheilt mit Sockel, Pilasterstellung und Gebälk. In der mittleren Nische kniet die heil. Jungfrau, mit gefalteten Händen niederblickend um Christuskind, das vor ihr auf der Stufe sitzt, die Weltkugel in der Linken, mit der Rechten dem kleinen vor ihm knieenden Gespielen Johannes den priesterlichen Segen ertheilend. In der Nische rechts der Jungfrau steht der h. Leonhard, links der h. Remigius, zu dessen Füßen ein Hülfe flehender anderer unbekannter Heiliger mit einer Krücke in der Hand, den jener an Christus als den rechten Helfer verweist. Ueber dem Gesims

*) Abbildung bei Cicognara II, XXX.

ist die Büste von Christus frei aufgestellt.*) Auch diesem Werke fehlt die beglaubigende Inschrift nicht. — An der Kanzel im Dome von Prato, welche Mino 1473 zugleich mit Antonio di Matteo Rossellino ausgeführt, sind von ihm die Reliefs aus der Geschichte des Täufers. — Ein größeres und auch besseres Werk von Mino findet sich, jedoch nicht mehr im ursprünglichen Zusammenhang, im Baptisterium von Volterra. Es trägt seinen Namen und die Jahrzahl 1471 und ist ein besonders um seiner architektonischen Ornamente willen belobtes Tabernakel mit dem segnenden Christuskind zwischen anbetenden Engeln. — Auch Perugia besitzt in der Kirche S. Pietro, in der Capella Baglioni Vibi, ein Altarwerk von ihm vom Jahre 1473, angeordnet nach dem System der 3 Nischen, mit Sockel, Pilaster und Gebälk, mit einer Pietà in der mittlern Nische und dem Christkind darunter; dem Täufer und S. Hieronymus in den Seitennischen. — Für die Peterskirche in Rom hatte Mino das Grabmal des 1471 gestorbenen Papstes Paul II. ausgeführt; es befindet sich jetzt, in seine Theile zerlegt, in den vaticanischen Grotten. Darunter sind allegorische Figuren in Hochrelief, „anmuthig, obschon von etwas gesuchtem Reichthum"; ferner „die Lunette mit dem Weltgericht, merkwürdig als Zeugniß des flandrischen Einflusses auch auf die Sculptur der Italiener.**)

An Mino schließt sich Andrea Ferucci aus Fiesole an (1465—1526), der in dem Hochrelief von der Taufe Christi über dem Taufstein im Dom von Pistoja einen über Mino hinaus-

*) Abbildung bei Cicognara II, XXXI.

**) Burkhardt, Cicerone p. 607. Ich erinnere mich nicht, diese Sculpturen gesehen zu haben. Das von Vasari dem Mino zugeschriebene Grabmal des Francesco di Filippo Tornabuoni in S. Maria sopra Minerva kann nicht von ihm sein, da Francesco (nach Litta in der Storia della famiglia Tornabuoni) erst gestorben, nachdem er 1513 noch der Krönung Leo's X. beigewohnt, um welche Zeit Mino längst gestorben war.

reichenden Sinn für Schönheit und Seelenausdruck, in den kleinern Reliefs aus der Geschichte des Täufers viel Geschick für Darstellung bewiesen hat. Im Dom von Florenz ist von ihm das Denkmal des Marsilio Ficino mit dessen Büste; und in S. Felicità ein schönes Crucifix.

„Erfindung macht den Meister groß!" sagt das Sprüchwort; Bewunderung aber erwirbt er sich durch billigere Vorzüge, und die größte und allgemeinste durch die — so leicht erreichbare — täuschende Nachahmung der Wirklichkeit. Schon das Alterthum maß den künstlerischen Werth des Zeuxis an der Geschicklichkeit, mit welcher er Sperlinge durch gemalte Trauben zu täuschen gewußt. Vasari hat, wie wir sahen, für den Bildhauer Desiderio ein überschwängliches Lob bereit bei einem Paar Taubenflügeln aus Marmor, die wirkliche Federn zu sein scheinen, und weilt mit gleicher Bewunderung vor einer broncenen Wachtel an Ghiberti's zweiter Thüre des Baptisteriums zu Florenz, die er als eine Jugendarbeit Antonio Pollajuolo's anführt, eines nicht besonders hervorragenden Künstlers, zu welcher übrigens noch gegenwärtig als zu einer der größten Kunstmerkwürdigkeiten von Florenz die Fremden von den Cicerones der Stadt geführt werden.

Antonio Pollajuolo, geb. 1431 (oder 1433) gest. 1498, ursprünglich Gold- und Silberarbeiter,*) dann Maler, war auch als Bildhauer und Medailleur thätig. Sein Name als Bildhauer haftet an zwei päpstlichen Grabdenkmälern in der Peterskirche zu Rom. Im südlichen Seitenschiff, neben der Capelle

*) Die Arbeiten für die Altarbekleidung von S. Giovanni, die Predigt des Johannes (Abbildung bei Cicognara II, XXVII) und der Tanz der Herodias werden ihm von Vasari und Albertini (Mem. p. 9) zugeschrieben. Nach Richa, Chiese etc. V, 30 sind sie 1477 dem Bartolommeo Cenni, Andrea

der heiligen Lanze, ist das Grabmal Innocenz' VIII. von der Hand Antonio's. Der Papst liegt als Leichnam auf seinem Sarkophag; darüber aber sitzt er als Lebender auf dem Thron, in der Rechten die ihm von Sultan Bajazet geschenkte heilige Lanze haltend; zwischen den Pilastern hinter dem Throne stehen in Nischen die vier Cardinaltugenden, und im Bogen darüber, in Relief die drei theologischen Tugenden.*) — Das andere Grabmal ist das von Papst Sixtus IV., gest. 1481, und befindet sich in der Capelle des Sacraments. Es ist 1493 im Auftrag des Cardinal Giuliano della Rovere, nachmaligen Julius II., ausgeführt. Der Papst ist todt, in liegender Gestalt dargestellt, umgeben von den theologischen und moralischen Tugenden, deßgleichen von den Wissenschaften der Theologie, Philosophie, Arithmetik, Astrologie, Dialektik, Rhetorik, Perspective, Geometrie und der Kunst der Musik.**) Beide Grabmäler sind in Erzguß ausgeführt, und als solche ungleich werthvoller, denn als Sculpturen, da sie weder durch Composition, die schon sehr nahe an Manier streift, noch durch plastische Formen der Gewänder, wie des Nackten sich auszeichnen. Doch imponiert die Gestalt Sixtus' IV. durch die scharf ausgeprägte Naturwahrheit; während die Anordnung des Ganzen auf einer schiefen Fläche und bei den allegorischen Figuren das Schwanken zwischen Hoch- und Flachrelief sehr unkünstlerisch wirken. — In den Uffizien ist eine Kreuzi-

del Verrocchio und Antonio Pollajuolo übertragen worden; Gori aber schreibt sie dem Antonio Salvi und Francesco di Giovanni zu. Vgl. v. Rumohr a. a. O. II, 301. Andere bedeutende Silberarbeiten Antonio's waren ein silberner Helm, als Ehrengeschenk der Florentiner für Federigo di Montefeltro für Bewältigung des Aufstandes von Volterra 1472; ein silbernes Becken für die „Signori" 1473; die Vollendung eines von Betto di Francesco angefangenen silbernen Crucifixes für das Baptisterium u. a. m.

*) Abbildung von Piero Santi Bartoli in Bonanni Numismata etc. templi Vaticani etc. 117.

**) Abbildung in der Basilica Vaticana illustrata.

gung in Relief aus Bronce von Antonio, in welcher man die Einwirkung von Ghiberti und Donatello, aber auch das Studium der Antike nicht verkennen kann. Von den Medaillen Antonio's sind von Vasari jene besonders hervorgehoben, die er auf die Verschwörung der Pazzi gemacht hat: die eine mit dem Bildniß Giuliano's von Medici, und dem Chor des Domes auf der Rückseite mit der Inschrift Luctus publicus; die andere mit dem Bildniß Lorenzo's von Medici, mit gleicher Rückseite, aber der Inschrift Salus publica.*)

Von den beiden Brüdern Gamberelli, Antonio (1427—1490) und Bernardo (1409—1470) gen. Rossellino, war schon früher wegen ihrer Verdienste um die Baukunst die Rede; ihre Thätigkeit als Bildhauer hielt damit gleichen Schritt, wiewohl auch sie der Zeitrichtung gemäß ihre Hauptaufgabe in der Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten, in einer möglichst vollkommenen Behandlung des Marmors sahen.

Von Antonio's Richtung und Talent gibt uns schon ein Marmor-Hochrelief eine ziemlich genügende Anschauung, das in der Galerie der modernen Sculpturen in den Uffizien zu Florenz aufgestellt ist. Innerhalb eines kreisrunden, mit Cherubim verzierten Rahmens, ist die heilige Jungfrau dargestellt, wie sie ihr Kind anbetet, das halb auf einem Kissen, halb auf einem Cherub liegt, das Hemdchen vom Unterleib wegzieht und den Zeigefinger auf den Mund legt, um sich als „Wort" kund zu geben. Joseph in ganz kleiner Figur, als wär' er im Hintergrund, sitzt nachdenklich an der linken Seite; rechts kommen mit einem Lamm als Geschenk, hinter einer Felswand die Hir-

*) Antonio del Pollajuolo liegt mit seinem jüngeren Bruder Pietro in S. Pietro in Vincoli zu Rom begraben, wo man ihr Grabmal dicht am Eingang sieht, mit Antonio's Todesjahr 1498.

ten herab, denen ein Engel die Geburt des Heilandes verkündet hat. Auffassung und Darstellung verrathen deutlich den Anschluß an Ghiberti. Die Madonna ist fein, süß, jungfräulich, aber seelenlos; ihr Beten mit erhobenen, zusammengelegten Händen ist ohne Empfindung rituell. Die Zeichnung der Formen ist vollkommen; mehr noch die Behandlung des Marmors, dessen Glätte und Weichheit die Natur des Steins vergessen macht. — Daselbst ist auch die Büste des Matteo Palmieri mit der beglaubigenden Inschrift von 1468 und eine Statue des Johannes als Kind, beide von seiner Hand. — In aller Weise bedeutender sind die Sculpturen Antonio's in der von ihm in S. Miniato al Monte errichteten Grabcapelle des Cardinals Jacob von Portugal, gest. 1459. Zwei Engel mit der Palme des Friedens und der Krone des ewigen Lebens knieen neben der Gestalt des Verstorbenen, der auf seinem Sarkophag liegt. Ueber diesem schweben 2 Engel und halten ein Rundbild mit der Madonna und dem Christkind in Relief; sämmtlich achtungswerthe Arbeiten von fleißiger Durchbildung. Wiederum aber ist es die Illusion, mit welcher er, wenigstens auf Vasari, den größten Eindruck hervorgebracht hat, der von dem marmornen Vorhang zu Seiten des Sarkophags rühmt, daß er vollkommen gewirktem Stoffe gleicht.*) — In S. Croce ist von seiner Hand das Grabmal des 1478 in der Verschwörung der Pazzi getödteten Francesco Nori mit der Madonna und dem Kind auf ihrem Schooß. — Im Auftrag des Herzogs von Amalfi, Antonio Piccolomini, fertigte Antonio eine Wiederholung des Grabmals von S. Miniato, nur daß an der Stelle des Cardinals die Gestalt der verstorbenen Gattin des Herzogs zu liegen kam. In der Kirche von Montoliveto zu Neapel, wo es

*) Abbildung in Gonnelli's Monum. sepoler. d. Toscana. T. XXIII.

steht, sieht man auch eine marmorne Altartafel von Antonio mit einer Geburt Christi, einer auffallend geistesarmen Composition. Am Boden unter einem Hüttendach, auf welchem eine Anzahl Engel in einer Reihe stehen, liegt das nackte Weltkind, vorschriftmäßig angebetet von der Mutter, angeschnuppert vom Esel, zum Verdruß Josephs, der abgewandt und in sich versunken links im Vorgrund sitzt; während rechts 2 Hirten stehen, von denen der Eine den Andern auf die Engel auf dem Dach aufmerksam macht.*) — Zu den Seiten der Tafel sind noch die Evangelisten Matthäus und Marcus in ganzer Figur, und über ihnen die Büsten von Lucas und Johannes angebracht. — In der Collegiatkirche von Empoli ist eine lebensgroße Marmorstatue des heil. Sebastian, die in Verbindung mit den von Filippino (oder — nach Vasari von — Botticelli) in Oel gemalten Bildnissen des Stifters und der Stifterin ein Altarwerk bildet. Ist sie, wie man nach Vasari angibt, von Antonio Rossellino, so hat er damit geleistet, was man nach seinen übrigen Arbeiten ihm nicht hätte zutrauen mögen. Bei idealer Auffassung, schöner Haltung und Bewegung, edlem Ausdruck, ist die Statue von einer so gediegenen realistischen Durchbildung, wie man sie nur von Donatello erwarten könnte; die vortreffliche Ausführung nicht gerechnet. —

Bernardo Rossellino, dessen Hauptthätigkeit der Baukunst gewidmet war, bewährt sich zugleich obschon nur in wenigen Werken als begabter Bildhauer. Von ihm ist das Grabmal des florentinischen Geschichtschreibers Leonardo Bruni aus Arezzo in S. Croce, gest. 1443. Würdevoll liegt der Verewigte auf einem von 2 Adlern getragenen Paradebett, das auf einem Postament steht, an dessen Vorderseite 2 schwebende Victorien

*) Abbildung bei Cicognara II, XVI.

die Tafel mit der Grabschrift halten. Höchst einfach in der Composition ist das Werk in Beziehung auf Form und Proportion von großer plastischer Tüchtigkeit.*) — Dasselbe gilt von dem Grabmal der Beata Villa in S. Maria novella, die in einem Himmelbett zu schlafen scheint, dessen Vorhang von 2 Engeln zurückgeschlagen wird, die zugleich eine Rolle halten, darauf die Grabschrift steht.**) Von Bernardo ist auch das schöne Denkmal des Rechtsgelehrten Filippo Lazzari, 1464 in S. Domenico zu Pistoja errichtet, mit dem Relief eines in perspectivischer Verkürzung dargestellten Hörsaals.***) — Nicht minder gilt er als der Künstler des ausgezeichneten, zum Andenken an den Bischof Donato Medici gefertigten Reliefs in der Capella Papagalli im Dom zu Pistoja.

Nächst den beiden Gamberelli's begegnen wir um dieselbe Zeit in Florenz einem andern Brüderpaar, das sich wie in der Baukunst so auch in der Bildnerei rühmlich hervorgethan, dem Giuliano und Benedetto da Majano. Giuliano (1432—1490) verdankt seinen Doppelruhm als Bildhauer und Baumeister vornehmlich den Nachrichten Vasari's von seinen Werken in Neapel. Sie haben sich leider! in beiden Beziehungen als irrthümlich erwiesen. Die architektonische Thätigkeit Giuliano's in Neapel ist früher (S. 39) besprochen worden; die Sculpturen am Triumphbogen Alfons I. und an der Porta Capuana, die ihm Vasari zuschreibt, sind nach den Ergebnissen neuer Forschungen von Isaias aus Pisa, von Salvestro und Andrea aus Aquila, einem Schüler Donatello's, und wahrscheinlich auch von Desiderio da Settignano, welche sämmtlich vor Giuliano in Neapel waren; die Sculpturen aber

*) Abbildung bei Cicognara II, XXV und bei Gonnelli Mon. T. II.
**) Abbildung bei Cicognara II, 61. und bei Gonnelli II, I.
***) Gonnelli II, XLIV.

an der Porta Capuana sind von Giovanni Marliano von Nola 1535 ausgeführt. *)

Auf sicherem Grunde ruht seines Bruders Benedetto Ruhm als Bildhauer (1442—1498); doch waren (nach einem aufgefundenen Document, Vasari L. M. V. S. 130 not. 1) 1481 Beide gemeinsam beschäftigt an der Prachtthüre von Marmor im öffentlichen Palast, dessen Sculpturen freilich verschwunden sind, bis auf die Statuette eines Johannes Bapt., die in der Galerie der Uffizien (im 3. Corridor) in Sicherheit gebracht ist. **) Für den Dom von Florenz, dessen Sacristeischränke er um 1460 mit Intarsiaturen reich verziert hatte, machte er ein großes Crucifix aus Holz, das noch über dem Hauptaltar unter der Kuppel steht. — Für die chronologische Ordnung der Sculpturen Benedetto's haben wir äußerst wenige Anhaltpunkte. Unter diesen ist darum die Inschrift der Büste des Pietro Mellin (in der Galerie der Uffizien) mit der Jahrzahl 1474 von Wichtigkeit, weil er im Auftrag dieses reichen florentinischen Kaufmanns die Kanzel von S. Croce gefertigt hat. Diese Kanzel, ein vielgerühmtes Prachtstück der Renaissance, noch wohlerhalten am ursprünglichen Orte, ist demnach höchstwahrscheinlich um jene Zeit errichtet worden. Sie hat die Grundform eines Sechsecks, das auf reichverzierten Tragsteinen ruht, die von einer Console zusammengefaßt werden. Fünf Seiten der Kanzel (die sechste dient dem Auf- und Eingang), eingefaßt von zierlichen cannelierten korinthischen Säulen, prachtvoll geschmücktem Sockel und Gesims, sind mit Reliefs aus dem Leben des heiligen Franciscus bedeckt: mit der Bestätigung seiner Regel durch Papst Honorius; der Feuerprobe vor dem Sultan; der Stigmatisierung;

*) S. Vasari L. M. IV. S. 11 f. Abbildungen von einigen Sculpturen des Triumphbogens bei Cicognara II, XXV. XXVI.

**) Gestochen von Montalvo in der Gallerie d. U.

seiner Verklärung im Tode und dem Martyrium von 5 Brüdern seines Ordens. In diesen Reliefs zeigt sich Benedetto, mit landschaftlichen Hintergründen, perspectivischer Architektur, und unterarbeiteten Figuren als eifrigen Nachahmer Ghiberti's. Die Tragsteine schließen 5 Nischen ein, in denen die allegorischen weiblichen Gestalten von Glaube, Liebe und Hoffnung, Stärke und Gerechtigkeit sitzen; treffliche Compositionen nach Form und Bewegung und dem feinen Geschmack der Anordnung. Vorzüge, die auch den Reliefs nicht abgesprochen werden können, die aber bei ihnen wegen Ueberfüllung mit Figuren und Nebenwerk, und bei dem für die Entfernung vom Auge zu kleinen Maßstab nicht zur Geltung kommen.*) — Vielleicht aus derselben Zeit stammt das Grabdenkmal des H. Savinus im Dom von Faenza, da es in der Auffassung und im Styl sich nahe an die Kanzel anschließt. Die Anordnung des Ganzen ist die in der Zeit übliche mit einer korinthischen Pilasterstellung, und einem Bogen mit Blumen- und Fruchtgehängen. Am Postament des Sarkophages sind 6 Scenen aus dem Leben des Heiligen in Relief dargestellt: wie er in der Einsamkeit bei Fusignano von einem Engel die Weisung erhält, in Assisi das Evangelium zu predigen; wie er diesem Befehl Folge leistet; wie er, in Gemeinschaft von 2 Diaconen, ein Götzenbild, dem er die Anbetung verweigert, zu Boden wirft; dann wie ihm auf dem Piedestal der zerstörten Götterfäule die Hände abgehauen werden; wie er danach den erblindeten Priscianus wieder sehend macht, endlich wie er zu Tode gesteinigt wird.**)

Wie früher erzählt wurde (S. 40) haben die drei Brüder Ma-

*) Zwei derselben, die Feuerprobe und der Tod des Heiligen, sind abgebildet bei Cicognara II, XXVI. Von der ganzen Kanzel gibt es ein Prachtwerk in Kupfer gestochen von Paolo Lasinio, mit Text von Nicola Marcocchi. Firenze 1823.

**) Abbildung des Ganzen und seiner Theile in „Memorie istoriche del Duomo di Faenza ꝛc.“ 1838 mit 14 Kupfertafeln.

jano an der Straße zwischen Prato und Florenz der Madonna 1480 ein Heiligthum errichtet und mit Sculpturen ausgestattet.*) Ueber dem Altar ist ein Madonnenbild aus rother Terra cotta, von einfacher, natürlicher Haltung und Form, auf der Vorderwand des Altars von grünlichem Marmor eine Klage um den todten Christus in Relief von weißem Marmor angebracht, welches letztere sich durch ausgesuchte Häßlichkeit von Maria und Johannes auszeichnet, welche Christum an den Armen halten. — Vom Jahre 1490 ist die Büste Giotto's, die Benedetto für dessen Denkmal im Dom zu Florenz gefertigt hat. — Um dieselbe Zeit war er mit dem Grabmal des Filippo Strozzi in dessen Capella in S. Maria novella zu Florenz beschäftigt, in welchem er ein von schwebenden Engeln umgebenes Madonnenbild von Carrara-Marmor in Medaillonform anbrachte. Wenn Cicognara von diesen Sculpturen**) sagt: „sie seien mit so vieler Liebe und Körperhaftigkeit gearbeitet, daß sie jeder Galerie oder königlichen Capelle zum Schmuck dienen könnten," so läßt sich gegen ein so allgemeines Lob nichts einwenden; der Nerv der Aufgabe ist damit nicht berührt; man kann sogar hinzufügen, daß der Marmor unter Benedetto's Meißel sich in weiches, glattes Wachs verwandelt zu haben scheine. Darüber aber ist seine Madonna eine weichliche, ausdruckslose Schönheit geworden; das Kind, das den Kopf so zurücklegt, daß das Gesicht in Verkürzung erscheint, macht ganz mechanisch eine segnende Handbewegung. Den runden Rahmen zieren Cherubim. Auf derselben Porphyrwand mit dem Rundbild sind zu beiden Seiten 4 einzelne, unverhältnißmäßig große, schwebende Engel in Hoch-

*) Es ist nach Prato geschafft und im südlichen Querschiff des Doms aufgestellt worden.

**) Abbildung des Madonnenbildes II, XXIII.

relief von weißem Marmor befestigt; dick bekleidet haben sie einen schwerfälligen Flug, und falten mit ganz conventioneller Andacht die Hände gegen das Madonnenbild.*) — In Neapel, wohin Benedetto nach dem Tode seines Bruders Giuliano 1492 gegangen, fertigte er das Grabmal des Herzogs von Terranuova in der Kirche von Montoliveto, mit einer Verkündigung, mehren Heiligen und Engelkindern, die Festons tragen, und kleinen Reliefs in der Predella. Auch hier hat Benedetto den Hauptnachdruck seiner Kunst auf Nebensächliches gelegt: während er bei der Verkündigung einen langen Corridor mit einem Tonnengewölbe, darin Maria steht, und eine am offenen Ende sich anreihende Pappelallee in perspectivischer Verkürzung darstellt, läßt er den unverhältnißmäßig kleinen Engel mit über der Brust gekreuzten Armen gegen die h. Jungfrau heranspringen, die ihrerseits dieser plötzlichen Erscheinung steif gegenüber steht, weder Ueberraschung, noch Ergebung oder Demuth, sondern nur Verlegenheit zeigt, indem sie vor sich niedersieht, die Rechte an's Herz drückt, mit der Linken den schweren Mantel aufnimmt und ein mächtiges Gebetbuch hält.**) — In der Sacristei der Misericordia zu Florenz werden 2 Statuen von Benedetto's Hand aufbewahrt, eine sitzende Madonna und ein H. Sebastian, Vermächtnisse des Künstlers an die Gesellschaft des Bigallo, die vielleicht seiner letzten Lebenszeit angehören. Das ganz eingehüllte Kind steht etwas ungeschickt auf dem Schooß der Mutter und blickt mit unnöthig und ausdruckwidrig zurückgelegtem Kopf sie an, während sie vor sich träumerisch niedersehend, es an Brust und Füßen hält. Ein großer, schwerer Mantel bedeckt sie vom Kopf zu den Füßen, ist aber mit Ge-

*) Abbildung des Ganzen bei Gonnelli Monum. XXIV.
**) Abbildung bei Cicognara II, XVI.

schick in große Massen und gute Falten gelegt, die die Gestalt und deren Bewegung richtig bezeichnen.*)

Ein um 10 Jahr ältrer Zeit- und Kunstgenosse Benedetto's war Andrea del Verrocchio (geb. 1435, gest. 1488), in allen künstlerischen Beziehungen und Kundgebungen grundverschieden von ihm. Statt der Schönheit, die Benedetto unverkennbar, wenngleich nicht immer mit Glück anstrebte, suchte Andrea rücksichtlos nur Naturwahrheit; war jener zu weich, so war Andrea fast nie anders, als hart, sehr hart; scheute sich Benedetto vor bezeichnenden Gesten und Mienen, so fand Andrea keine Bewegung stark genug, keinen noch so sehr gesteigerten Ausdruck übertrieben, wo er Theilnahme oder Schmerz, oder irgend welche Empfindung darstellen wollte. Aus seinen Arbeiten spricht ein Eigensinn der Eigenthümlichkeit, der fast wie reine Lust des Widerspruchs sich ausnimmt und jede Annäherung hindert. Ueberwindet man aber die abstoßenden Eindrücke, sucht man diesen Künstler im Ganzen zu fassen, so erkennt man eine durch Entschiedenheit, Kraft und Vielseitigkeit hochachtbare und weit hervorragende Persönlichkeit, ja in gewisser Beziehung einen Bahnbrecher und Vorläufer des Leonardo da Vinci, dessen Meister er war und vielleicht auch Vorbild für allerlei Eigensinn und Wunderlichkeiten. Er war Maler, Bildhauer, Erzgießer und Baumeister, Goldarbeiter, Perspectiv-Zeichner, Holzschneider und Tonkünstler; hielt ungern lange bei einer Sache aus, weil er stets auf Neues sann; ja selbst Wachsfiguren hat er gemacht. Einer der ersten, der sich des Gypses zum Abformen über der Natur bediente, ließ er sich zu einer Nachahmung der Wirklichkeit im Detail verleiten, bei welcher ihm die lebenvolle Wahrheit und ausdruckvolle Schönheit aus den Augen kam. Und

*) Abbildung bei Cicognara II, XV.

so konnte es ihm begegnen, daß er über der gewissenhaften Darstellung des rein Aeußerlichen die geistige Bedeutung seines Gegenstandes unberücksichtigt ließ.

Das früheste Sculpturwerk des Andrea del Verrocchio ist wahrscheinlich das Grabmal der Gattin des Giovanfrancesco Tornabuoni, vielleicht von 1471. Ursprünglich in S. Maria sopra Minerva in Rom, ist es von dort verschwunden; das Relief des Sarkophags befindet sich jetzt in der Galerie der Uffizien in Florenz, in der Abtheilung der modernen Sculpturen. Die Frau war über der Geburt eines (ihres ersten) Kindes gestorben, und Verrocchio hatte den Auftrag, dieß schmerzliche Ereigniß durch die Kunst zu verewigen. Der Tod der Wöchnerin nimmt die Mitte ein; sie ist von schreienden, Hände ringenden Weibern umgeben; an der einen Seite wird das neugeborne Kind von Wärterinnen gepflegt; an der andern dem Vater dargebracht. Im Eifer für einen recht sprechenden Ausdruck des Schmerzes und der Klage hat Andrea übersehen, daß am Bett einer Sterbenden der wahre Schmerz in stummer Wehmuth und in möglichst zurückgehaltenem Jammer sich äußert. Hat Benedetto da Majano nie das Ziel erreicht, so hat Andrea weit über dasselbe hinausgeschossen. — 1472 wurde in der Capelle des Sacramentes (j. der Madonna) in S. Lorenzo das Grabmal des Giovanni und Piero Medicis, der Söhne des Cosmus I. aufgerichtet, das von Verrocchio in Erz ausgeführt worden,*) und 1476 erhielt er (nach Gaye, Cart. I, 572) die Summe von 150 Fior. für eine Bronce-Statue Davids als Hirtenknaben, die im Palast der Mediceer aufgestellt wurde und nun im Nationalmuseum zu Florenz mit der ähnlichen des Donatello um den Vorrang streitet. Das ernste Bestreben Verrocchio's, wahrheit-

*) Abbildung bei Gonnelli, Mon. XIII., auch besonders von Corn. Cort 1570.

treu zu sein in seiner Kunst, hat ihn bei dieser Arbeit auf einen zweiten Irrweg geführt. Indem er für diesen David nichts übersah, was ihn als Hirtenknaben kennzeichnete, vergaß er ganz, daß — wenn nicht der künftige König, doch — der künftige Psalmist, wenn auch nur im Schein der ersten Morgendämmerung ihm anzusehen sein mußte. Statt dessen ist sein David die lebendig aufgefaßte und trefflich durchgeführte Statue eines Bauernknaben, dessen Zukunft nicht über den Gesichts- und Wirkungskreis, wie über die Bildunggrenze seines Vaters hinausreicht. — Wie wenig Verrocchio überhaupt seine Gedanken auf den idealen Inhalt seiner Aufgaben lenkte, sehen wir in dem (angeblich mit dem David gleichzeitigen) Marmorrelief in der Lunette des Grabmals von Leonardo Bruni in S. Croce, der Madonna mit dem Kind in einem Rund, und zwei Engeln rechts und links außerhalb desselben. Maria hält das in ein Tuch eingewickelte, auf ihrem Schooß stehende Kind, das seine eingelernte segnende Handbewegung ganz mechanisch macht, ohne ihrerseits eine Theilnahme, oder sonstige Empfindung zu verrathen; von den Engeln aber legt nur der eine die Hände in conventioneller Weise zusammen, während der andere die Arme behaglich in einander schlingt.*) Ein Madonnenbild von ihm mit dem neben ihr auf einem Kissen stehenden Christuskind, Relief aus Carrara-Marmor, ziemlich leblos, aber von vollendeter Ausführung befindet sich in der Sammlung der Uffizien bei den „modernen Sculpturen." — Um 1477 fertigte Verrocchio in Gemeinschaft mit Ant. Pollajuolo und Bernardo Cennini zwei Reliefs aus Silber für den Altar des Baptisteriums.**) Andere Silberarbeiten, namentlich

*) Abbildung bei Cicognara II, XXIII.

**) Richa, Chiese V. p. XXXI; der aber die Darstellungen nicht bezeichnet.

mehre Apostelstatuen hatte er für Papst Sixtus in Rom verfertigt, und im Auftrag der Kirchenverwaltung von S. Jacopo in Pistoja das Grabmal des Cardinals Forteguerra, von welchem noch einzelne Theile in der Kirche zu sehen sind.*) — Im J. 1483 vollendete Verrocchio die Erzgruppe von Christus und Thomas für eine Nische von Or S. Michele, und überschritt damit alles Maß gedankenloser Gründlichkeit, indem er alle Motivierung der Darstellung beiseit setzend und ohne Formenauswahl sich auf eine mit größtem Fleiß und gewissenhafter Strenge durchgeführte Nachahmung der lebenden Modelle, und der naß über sie gelegten, knitterigen Gewänder beschränkte und damit eine fast grauenhafte Natürlichkeit, aber ohne alle Wahrheit und Schönheit erreichte. Thomas wendet sich, scheinbar nur zufällig, halb gegen Christus, indem er mit seinem über die Nische vorgestreckten Bein sich von ihm ab, mehr nach außen kehrt. Christus zieht oder zerrt sein Kleid aus einander und hebt den rechten Arm hoch auf, um die Seite zu entblößen, in deren weitaufklaffende Wunde der ungläubige Jünger seine Hand mit großer Rohheit schiebt. Keine Gemüthsbewegung spricht aus ihnen, nicht aus dem Einen, nicht aus dem Andern; aber energisch sind alle Formen beider Körper und Köpfe, so wie die grauenhafte Anhäufung von motivlosen Falten modelliert; wie man sich auch stellen und zwingen mag — ein unerquicklicher Anblick! — Um so wohlthuender ist es, dem reichbegabten, aber vielfach irrenden Künstler auch als dem Schöpfer eines Werkes zu begegnen, dessen Betrachtung wir uns mit ungetrübter Freude hingeben können und das uns zeigt, welche Kräfte in ihm schlummerten.

*) Vollendet wurde das Grabmal von Lorenzetto; Verrocchio scheint überhaupt nur zu einzelnen Figuren (Gott Vater, die Hoffnung, einige Engel) die Modelle geliefert zu haben. Die Geschichte dieses Denkmals s. im Vasari L. M. V. S. 149. not. 1.

Es ist dieß die kleine Brunnenfigur aus Bronce, ursprünglich für die mediceische Villa Careggi bestimmt, jetzt im Hof des öffentlichen Palastes zu Florenz, ein geflügelter Knabe, der einen jungen Delphin unter dem Arm an sich hält und drückt, und aus dessen Nüstern das Wasser aufspritzt. Hier ist volle Natürlichkeit mit Anmuth gepaart und eine anziehende Heiterkeit über das Figürchen ausgegossen, wie man sie dem ernsten, strengen und trocknen Meister nicht zugetraut hätte, der überdieß in keinem andern seiner Werke einen so geläuterten Formensinn gezeigt hat. — Noch steht Andrea's Name mit einem großen und bedeutenden Kunstwerk in unmittelbarer Verbindung, mit der erznen Reiterstatue des venetianischen Feldherrn Bartolommeo Colleoni aus Bergamo, die auf dem Platz vor der Kirche S. Giovann' e Paolo in Venedig auf hohem Postamente aufgerichtet ist. Halb nach der Seite gewendet, in vollem Waffenschmuck, eine Heldengestalt, sitzt der Feldherr auf einem starken, starkbewegten Roß, eine bewundernswerthe Arbeit, die außerordentliche Kunstkräfte und die gründlichsten Naturstudien, namentlich des Pferdes, voraussetzt! Verrocchio ist über der Ausführung des Modells (1488) in Venedig gestorben, so daß wir nicht mit Bestimmtheit sagen können, was von dem Denkmal ihm, was dem Alessandro Leopardo gehört, dem nach dem Tode Verrocchio's die Vollendung übertragen worden. *) Gewiß ist, daß Leopardo — von welchem jedenfalls das Piedestal ist — sich auf dem Denkmal selbst (am Bauchgurt des Pferdes) als den Meister des ganzen Werkes betrachtet hat, dessen Aufstellung im J. 1495 von ihm besorgt wurde; ebenso gewiß aber auch,

*) Aus dem (von Gaye, Cart. I, S. 367 publicierten) Testamente Verrocchio's geht hervor, daß das Pferd von ihm erst angefangen war, und daß er für dessen Vollendung seinen Schüler Lorenzo di Credi (aber vergeblich) empfohlen hat. Das Denkmal ist abgebildet bei Cicognara III, 21.

daß es von Verrocchio begonnen worden, der bereits 1479 den Auftrag dazu bekommen und somit das erste Modell im Entwurf gemacht hat. Vasari erzählt uns bei dieser Gelegenheit eine Anekdote, die für den Künstler, wie für den Besteller zu charakteristisch ist, als daß man ihr allen Glauben versagen könnte, wäre sie auch wirklich weniger wahr, als gut erfunden. Verrocchio hatte — so erzählt Vasari — bereits das Modell zum Pferd vollendet, und die Vorbereitung zum Erzguß getroffen, als man in Venedig beschloß, die Figur des Feldherrn dem Paduaner Vellano zu übertragen, was Verrocchio dermaßen erbitterte, daß er Kopf und Füße des Pferdes zerschlug und ohne Weiteres nach Florenz zurückkehrte. Als nun die Signoria von Venedig ihm kundthun ließ, er möge sich nicht mehr unterstehen, nach ihrer Stadt zu kommen, wenn er nicht seinen Kopf verlieren wolle, schrieb er ihnen, daß er sich davor wohl hüten werde, da es in ihrer Macht nicht stände, einem Menschen für einen abgeschnittenen Kopf einen neuen aufzusetzen, so wenig, als seinem Pferd einen zu verschaffen gleich dem an Schönheit, den er selbst an die Stelle des zerschlagenen hätte setzen können. Diese Antwort des Künstlerstolzes machte auf die Herren des Großen Rathes einen solchen Eindruck, daß sie Andrea mit dem Anerbieten des doppelten Gehaltes zur Vollendung des Werkes zurückriefen, die er auch übernahm, aber zum zweiten Male aufgeben mußte, da der Tod sein unüberwindliches Veto einlegte.

Matteo Civitali.

In der Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst sahen wir die Sculptur während des 13. Jahrhunderts der Malerei weit vorauseilen; im 14. Jahrhundert sich ihr gleichen Schrittes

anschließen; im 15. Jahrhundert ist sie unleugbar hinter der Malerei zurückgeblieben; denn kein Werk ihrer hervorragendsten Meister, eines Donatello, Ghiberti, Robbia, Mino, steht auf der Höhe der Leistungen Masaccio's, Filippo's, Fiesole's u. s. w. Um so mehr und um so freudiger überrascht uns in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Erscheinung eines Bildhauers, der — wenn auch nicht ganz frei von den Schwächen und Verirrungen seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen — doch in eine Bahn eingelenkt hat und auf einer Höhe angekommen ist, auf welcher er neben Ghirlandajo mit Gleichberechtigung genannt werden kann. Dieser Künstler ist Matteo Civitali aus Lucca (geb. 1431, gest. 1501). Vasari, der selbst einem Antonio Filarete und Simone eigene Lebensbeschreibungen widmet, hat kein eigenes Ehrenblatt für Civitali, sondern führt ihn gelegentlich in der Biographie des Jacopo della Quercia als dessen Schüler an, obendrein ohne zu beachten, daß dieser drei Jahre vor der Geburt dieses seines angeblichen Schülers gestorben war. Civitali war zugleich Architekt; doch wie es scheint ausschließlich für seine bildhauerischen Zwecke. Wer sein Meister gewesen, ist nicht bekannt; daß er die Werke der Florentiner, namentlich des Ghiberti, gekannt, ist an den seinigen wohl wahrzunehmen; tiefern Eindruck, als die Sculpturen, haben aber offenbar die Malereien, vor allen die des Dom. Ghirlandajo auf ihn gemacht, deren seelenvolle Schönheit nicht selten von ihm in Marmor übertragen erscheint.*)

Der Hauptschauplatz von Civitali's künstlerischer Thätigkeit

*) Zuverlässige Nachrichten über M. Civitali enthalten: Trenta, Memorie e Documenti per servire alla storia del Ducato di Lucca Vol. VII. — Ant. Mazzarosa, Lezioni intorno le opere di scultura e di architettura di M. Civitali 1826. — Mich. Ridolfi, Ragionamento quarto sopra alcuni Monumenti di Belle Arti restaurati, Lucca 1843. — Vasari, ed. L. M. III. Commentario etc. p. 30 ff.

ist Lucca, und insonderheit die Kirche S. Martino; doch werden ein Relief mit der Verkündigung im Refectorium von S. Ponziano und mehre kleine Arbeiten in Gärten der Umgegend von Lucca als frühere Leistungen von ihm aufgeführt. Vom Jahre 1472 ist das Grabmal des Pietro da Noceto, Geheimschreibers von Papst Nicolaus V., in S. Martino zu Lucca. Die Anordnung ist die allgemein übliche der Zeit, mit kleinen Abweichungen, aber in der vollkommensten Schönheit der Proportionen, Formen, und Ornamente.*) Die Gestalt des Verstorbenen liegt im offenen Sarge, der auf einem Sarkophag aufgestellt ist. In der Mitte der Lunette hat Matteo das Brustbild der Madonna mit dem Kind im Rahmen eines runden Kranzes, und zu dessen beiden Seiten die Büsten des Noceto und eine zweite angebracht, auf das vor den Bogen vortretende Gesims aber zwei nackte Kinder ohne nähere Bezeichnung oder Bedeutung, die auf die Bekanntschaft mit den Grabdenkmälern Mino's und Desiderio's hinweisen, wenngleich diese ihren Kindern eine tiefere Stelle vor den Pilastern angewiesen haben. Am Sarkophag befindet sich die Tafel mit der Grabschrift und darunter der Name Matteo Civitali's und die Jahrzahl 1472. — 1478 erhielt der Künstler den Auftrag von Domenico Bertini da Gallicano, ein großes Tabernakel für das Allerheiligste in S. Martino auszuführen. Seine Arbeit mußte gegen Ende des 16. Jahrhunderts einer andern des üppigen Zeitgeschmacks weichen; doch sind uns von derselben zwei anbetende Engel erhalten, und in der Capella del Santuario aufgestellt, um uns am Ueberrest zu zeigen, was wir am Ganzen verloren haben. Mangelhaft zwar und ungeschickt sind die enganliegenden Gewänder mit dünnen Falten behandelt; aber die Körperformen

*) Abbildung bei Cicognara II, XVIII.

und vor allem die Köpfe sind von jener vollkommenen Wahrheit und individuellen und doch idealen Schönheit, wie sie aus den seelenvollsten Schöpfungen Domenico Ghirlando's uns anspricht. — Durch eine zweite Arbeit werden wir im Weitergehen an denselben florentinischen Maler erinnert, durch das Grabdenkmal des Domenico Bertini, eines Freundes von Civitali, dessen Büste, von 1479, mit dem feinen Formgefühl und der energischen Charakteristik Ghirlandajo's ausgeführt und hier zu seinem Gedächtniß aufgestellt ist. — Die Luccheſen bewahren ein seltenes, oder wenn man will, sonderbares Heiligthum. Angeblich im Jahre 782 wurde auf dem Meeresgrunde ein hölzernes Crucifix mit einem bekleideten Christus gefunden, das man, unsicher, wohin es zu bringen sei, auf Anrathen des Bischofs zwei jungen Ochsen auflud, um es ohne Führung durch diese an den von Gott erwählten Ort bringen zu lassen. Sie trugen es an die Stelle, über welcher sich später die Kirche des heil. Martinus erhob, in der es unter dem Namen des Volto santo sorgfältig aufbewahrt wurde. Wiederum war es Domenico Bertini, der am 19. Januar 1482 mit Civitali einen Vertrag abschloß über Errichtung eines Tabernakels oder Tempels für dieses Crucifix, innerhalb der Kirche, mit Hinzufügung einer Statue des h. Sebastian. Das 1484 vollendete Werk (wofür der Künstler 750 Ducaten, einen ummauerten Garten und ein Haus in Lucca erhielt) steht wohlerhalten, nur etwas durch spätere Zuthaten aus der Harmonie gebracht, an seiner ursprünglichen Stelle: eine kleine Capelle von achteckiger Grundform von guten Verhältnissen und feinen architektonischen Gliederungen und Ornamenten. Bei der Statue des Sebastian aber*) zeigte Civitali nicht nur ein gründliches Studium und genaues Ver-

*) Abbildung bei Cicognara II, XIX mit einer Abbildung desselben Heiligen von Perugino zu belehrender Vergleichung.

ständniß des menschlichen Körpers, sondern ebensosehr der Mittel, die Schönheit desselben zu voller Geltung zu bringen, so daß er damit ein Vorbild für spätere Darstellungen wurde. Unter dieselbe setzte er die Inschrift: Matteo Civitali Lucensi Architecto MCCCCLXXXIV. — Noch in diesem Jahre übernahm er den Auftrag für den Altar des h. Regulus in derselben Kirche, den er in der Florentiner Art mit drei Nischen anordnete, in deren mittelster der Titelheilige steht, während die andern beiden vom Täufer und dem h. Sebastian eingenommen sind, sämmtlich überlebensgroßen Marmorfiguren. Unterhalb der Nischen sind drei Reliefs aus dem Leben der Heiligen über ihnen angebracht; der Sockel aber ist mit Blumen- und Fruchtschnüren verziert. Die Reliefs stehen so tief unter dem Werthe von Civitali's andern Sculpturen, daß man glauben sollte, sie wären von andrer Hand. Nicht allein, daß sie theilweis in einem Mittelrelief, d. h. mit flachen, aber unterarbeiteten, vortretenden Figuren ausgeführt sind, so entbehren sie auch durchaus den dramatischen Geist der Auffassung und Darstellung. Unter dem Täufer ist sein Martyrium dargestellt; er kniet links ohne Kopf, den der Henker auf einer Schüssel der nach der Laute eines Knaben tanzenden Tochter der Herodias präsentiert, die mit ihrem Gemahl an der Tafel sitzt, ohne viel Gemüthsbewegung, oder auch nur Aufmerksamkeit zu verrathen. Die Hinrichtung des h. Regulus erfolgt in einer Weise, die auf Glaubwürdigkeit wenig Anspruch macht, indem der Henker mitten im heftigsten Sprung nach dem am Boden knieenden Märtyrer haut, ohne abzumessen, ob er nicht mit seinem Schwert die ausgestreckte Hand des die Enthauptung befehlenden Hauptmanns treffen wird.*) Die Statue des Regulus, eines Bischofs in der Amtstracht mit segnender

*) Sowohl die Reliefs als die Statue des h. Regulus sind bei Cicognara II, XIX abgebildet.

Handbewegung, macht, da Civitali mit Gewändern und Faltenwurf nicht gut Bescheid wußte, keinen sehr günstigen Eindruck. Außerdem ist auch der Heilige auf seinem Sarge liegend dargestellt, zwei Knaben als Candelaberträger zu beiden Seiten und die Madonna mit den Kind auf dem Thron darüber. — Danach übernahm Civitali (21. April 1486) die Stuccaturverzierungen von 22. Altären im Dom von Pisa, führte aber nur deren zwei aus. Nach einem 1490 glücklich beendeten Brückenbau über den Serchio bei Moriano wurde Civitali 1491 oder 92 nach Genua berufen, um die Capelle des Täufers Johannes durch seine Kunst zu verherrlichen, welchem Auftrag er durch Arbeiten entsprach, die ihn bis 1496 beschäftigten, wie eine Inschrift in der Capelle bescheinigt. Er fertigte für dieselbe die 6 lebensgroßen Marmorstatuen von Adam, Eva, Abraham, Jesaias, Zacharias und Elisabeth, welche noch wohlerhalten an ihrer Stelle stehen.*) Sie streifen theilweis mit ihren gezwungenen herausfordernden Bewegungen schon sehr nahe an Manier, und verleugnen sie auch — mit Ausnahme der Ueberladung bei den Gewandfiguren — den plastischen und Schönheitsinn des Meisters nicht, so fehlt es ihnen doch sehr an charakterisierender Wahrheit. Wer möchte in dem, einem Emir oder Pascha ähnlichen Abraham den Erzvater des alten Bundes wiedererkennen?**) Zu diesen Statuen fügte er 5 Reliefs aus dem Leben des Täufers, ganz im Styl der Reliefs vom Altar des h. Regulus in Lucca. — Als eine seiner spätesten Arbeiten, wird die Kanzel in S. Martino zu Lucca aufgeführt, die reich ausgestattet mit Ornamenten von edlem Styl im Jahre 1498 vollendet worden. — In der Galerie der Uffizien zu Florenz

*) Trenta, im oben angeführten Werk, zählt diese Statuen, aber mit sichtlicher Verkennung ihrer künstlerischen Eigenschaft, zu Civitali's Jugendarbeiten.

**) Abbildung bei Cicognara II, XIX.

ist seit 1830 ein Hochrelief in Carrara-Marmor mit der zu einem Kelch, als dem Sinnbild des Blutes Christi, andächtig aufblickenden Fides aufgestellt, die, ihres etwas zu süß-sentimentalen Ausdrucks ungeachtet, zu den besten Werken Civitali's gezählt werden muß. Sie ist durch die eingegrabene Inschrift O. M. C. L. (Opus Mathaei Civitalis Lucensis) als Civitali's Werk beglaubigt, aber die Zeit ihrer Entstehung sowie ihre frühere Bestimmung ist noch nicht ermittelt.

Die Schulen von Siena.

Nicht selten ist, wie wir gesehen, in der Geschichte der italienischen Kunst der Fall, daß ein Baumeister auch Bildhauer, ein Bildhauer auch Maler war, ja sogar, daß ein Künstler zugleich als Maler, Bildhauer und Baumeister Ruhm gewinnen konnte. Von dieser Thatsache sollte man wohl auf eine gleichmäßige Richtung der drei Schwesterkünste in derselben Zeit überhaupt mit Sicherheit schließen können. Dennoch sehen wir ihre Wege oft weit auseinander gehen. Ein sehr auffallendes Beispiel der Art bietet die Bildhauerschule von Siena im 15. Jahrhundert gegenüber der dortigen gleichzeitigen Malerschule. Während diese, wie wir später sehen werden, auch noch im 15. Jahrhundert den Vorschriften idealistischer Auffassung und Formengebung folgte, entwickelte die Bildnerei sich an der Hand des Naturalismus zu einer Freiheit, mit welcher sie sogar die florentinischen Kunstgenossen überflügelte.

Jacopo della Quercia.

Der Meister von Siena, welcher zugleich mit Brunelleschi, Donatello und Ghiberti die Früh-Renaissance der Sculptur in

Italien vertritt, ist Jacopo della Quercia, geb. 1371, gest. 1438, Sohn des Goldschmieds Pietro d'Angelo di Guarnerio in Siena und wahrscheinlich in dessen Werkstatt zum Künstler gebildet, wie denn sein erstes Auftreten im J. 1402 bei dem Wettstreit für die Thüren des Baptisteriums in Florenz in Gemeinschaft eines andern sienesischen Goldschmieds, Francesco di Domenico, stattfand. Von seiner deßfallsigen Arbeit ist nichts bekannt. Die nächsten Nachrichten über seine künstlerische Thätigkeit kommen aus Ferrara, wo er 1408 für den Dom die Statue einer Madonna mit dem Kind im Arm, das einen Granatapfel in der Linken hielt, gefertigt hat, die späterhin im Capitelsaal aufgestellt worden; ferner das Grabmal eines Arztes aus dem Hause Varj, das aber mit der Kirche S. Niccolo, in der es aufgestellt war, zerstört worden ist. — Ein gleich beklagenswerthes Schicksal hat seine darauf folgende Arbeit, den öffentlichen Brunnen auf dem Marktplatz (Fonte Gaja) in Siena betroffen, dessen Sculpturen theils durch Rohheit der Bevölkerung, theils durch Einfluß der Witterung und des fließenden Wassers derart beschädigt worden, daß ums J. 1860 wenig mehr von ihrer ursprünglichen Beschaffenheit zu sehen war, so daß man sich veranlaßt sah, sie zu beseitigen und 1868 durch eine moderne Nachbildung zu ersetzen.*) Der Untergang des Originals ist umsomehr zu beklagen, als Jacopo's Ruhm vornehmlich an diesem Brunnen hängt, der ihm den Ehrennamen Jacopo del Fonte zugezogen hat. Den Mittelpunkt der bildnerischen Ausschmückung des Brunnens bildete Maria als Patronin von Siena, umgeben von den 8 (theologischen und Cardinal-)Tugenden; dazu hatte er die Erschaffung der ersten

*) Sie sind in der aufgehobenen Kirche S. Francesco aufbewahrt; die Nachbildung ist von dem Bildhauer Sarrocchi, der sich möglichst treu an die Urbilder gehalten hat.

Menschen und ihre Vertreibung aus dem Paradies in Relief gefügt, Kinder, die auf Wölfen und Löwen reiten, und die Acca Laurentia als die Retterin von Romulus und Remus, bis auf welche die Stadt Siena ihre Geschichte zurückführt.*) Dieses Werk hatte Jacopo im J. 1408 (und zwar mit allen Kosten der Herstellung um 1600 Fior. Sen.) übernommen,**) und 1419 beendet. —

Während Jacopo mit dem Brunnen beschäftigt war, hatte er (um 1413) für Paolo Guinigi, den Herrn von Lucca, das Grabmal von dessen 1405 gestorbenen Gemahlin, Ilaria del Carretto, übernommen, das in der Familiencapelle in S. Martino zu Lucca aufgestellt wurde. Aber als verfolge das Schicksal die Werke Jacopo's, so erfuhr auch dieses Grabmal, bei der Vertreibung Guinigi's 1429, von der gegen ihn aufgebrachten rohen Bevölkerung mancherlei Beschädigungen. Inzwischen wurde der Sarkophag mit der Gestalt der Verstorbenen und dem Postament gerettet und im Eingang zur Sacristei aufgestellt; und damit ist gegenwärtig uns die erste Gelegenheit dargeboten, die künstlerischen Verdienste Jacopo's nach dem Augenschein zu würdigen. In edelster Einfachheit liegt die Gestalt der Todten, den Kopf auf 2 Kissen, das Gesicht mit geschlossenen Augen nach oben gerichtet, die Hände über den Unterleib gekreuzt, in's faltenarme Sterbegewand die Füße eingeschlagen, unter denselben der Treue Sinnbild, den Hund, auf dem Sar-

*) Einzelne Figuren sind in freilich sehr ungenügender Weise abgebildet bei Seroux d'Agincourt, Sculpture T. 35, T. 38. 13. 14.

**) Milanesi, Doc. II. S. 44. Nach Vasari L. M. III. S. 26. not. ist der Vertrag vom 21. Jan. 1409 und auf 2000 Fior. d'oro gestellt. Doch findet sich ein neuer Vertrag vom 13. Juli 1412 nach einem neuen Entwurf; und ein dritter vom 11. Jan. 1418, durch welchen bei Vergrößerung der Arbeit ein höherer Lohn bedungen wurde (2280 Fior. d'oro). Am 20. Oct. 1419 war das Ganze vollendet, unter Beihülfe der Bildhauer Francesco Valdambrini und Ansano di Matteo.

kophag, dessen Seitenwände mit schweren Fruchtschnüren behängt sind, die von nackten Kindern beiderlei Geschlechts getragen werden. Es ist ein der Antike nah verwandter Geist, der den Anblick des Todes zu mildern, das Auge von seiner vernichtenden Macht auf das neuaufblühende Leben zu lenken sucht. Schön ist das Antlitz der Todten und gibt ein wahrhaftiges Zeugniß von dem Frieden, in welchem sie ruht, wie ihr ohne die leiseste Wendung nach rechts oder links gradehin gestreckter Körper der wahrhaftige Zeuge des Todes ist. Es scheint, als wäre die Hand des Künstlers hier noch vom Genius der alten Kunst gelenkt worden. Anders zeigt er sich bei den Kindern, die ihre wohlgerundeten Glieder mit bewußter Anmuth mehr nach den Vorschriften der Verschönerungslust der Renaissane, als nach der Gewohnheit ihrer Altersstufe bewegen.*) In der Ausführung hat Jacopo dem Marmor nahebei die Weichheit des Fleisches zu geben gewußt. — In S. Frediano zu Lucca in der Capelle des Sacramentes ist das in sehr monierierter gothischer Architektur mit Heiligenbüsten auf den Giebelnischen ausgeführte Altarwerk — Madonna in trono mit dem Kind, zu beiden Seiten in 4 Nischen die HH. Laurentius, Lucia, Hieronymus und Sigismund mit Predellenreliefs aus dem Leben dieser Heiligen — aus Carraramarmor 1422 von Jacopo gefertigt, und zwar im Auftrag des Federigo di Trenta del Veglia, der vorher (1416) sein und seiner Frauen Grabsteine derselben Stelle gewidmet hatte. An der Madonna und dem rittlings auf ihrem rechten Vorderarm sitzenden Kinde, die nur in einer gegenseitigen Beziehung, ohne Rücksicht auf Kirche und Gemeinde gedacht sind, fällt der übergroße Faltenreichthum störend auf; die Reliefs der Predella (die

*) Abbildung bei Cicognara II, III. — Eine Platte dieses Sarkophags ist im Corridor der neuern Sculpturen in der Galerie der Uffizien aufgestellt.

Erdolchung der H. Lucia, die Röstung des H. Laurentius, S. Hieronymus mit dem Löwen, dem er den Dorn auszieht, und die Heilung eines Rasenden durch Berührung des Leichnams vom H. Sigismund, dazu an beiden Ecken die Halbfiguren der HH. Katharina und Ursula) sind mit einer Weichheit ausgeführt, durch die man um 100 Jahre später noch überrascht werden konnte; bei den Bildnißfiguren, die er übrigens auch mit einer Faltenfülle beschenkt hat, für welche er keine rechte Form mehr hat finden können, hat er sich der weniger ernsten, modernen Auffassung des Todes genähert, die seinen Bruder Schlaf für ihn eintreten läßt.*)

1425 wurde Jacopo vom Erzbischof d'Arli, päpstlichen Legaten in Bologna, nach dieser Stadt berufen, um das Hauptportal von S. Petronio mit Sculpturen zu schmücken.**) In 15 Marmorreliefs stellte er Scenen aus dem Alten Testamente dar, von der Erschaffung des Menschen bis zur Sündflut; in das Bogenfeld aber des Portals setzte er die Statue der Madonna zwischen dem H. Petronius und einer andern Heiligen.***) In diesen Sculpturen hat der Realismus Jacopo's schon ganz das Gepräge des 16. Jahrhunderts; zu den üppigen, fleischigen Formen kommen ziemlich gewöhnliche Bewegungen, die sogar gegen

*) Da die Jahrzahl 1416 an diesen Grabsteinen, die Jahrzahl 1422 aber an dem von Trenta gestifteten Altarwerk steht, so könnte es allerdings geschehen sein, daß die Bildnisse der Grabsteine noch nach den lebenden Urbildern gefertigt worden wären. Abbildung von beiden und der Madonna bei Cicognara II, III.

**) Der Contract ist vom 28. März 1425 und lautet auf 3600 Goldgulden.

***) Abbildung von der Vertreibung aus dem Paradies und von dem Leben der ersten Aeltern bei Cicognara II, I. Ausführlich handelt von dem Ganzen: Sculture delle Porte di S. Petronio in Bologna pubblicate da Giuseppe Guizzardi, con illustrazioni del Marchese Virgilio Davia. Bologna 1834.

den Sinn der biblischen Erzählung verstoßen, wie z. B. wenn Adam sich gegen die Vertreibung aus dem Paradiese gegen den Engel des Herrn, der gleich einem Polizeisoldaten ihn mit beiden Händen anpackt, wehren will; oder auch, wenn Eva, Rocken und Spindel in der Hand, mitleidig auf Adam blickt, der mit sichtlicher Anstrengung das Erdreich umgräbt. — In S. Giacomo zu Bologna ist von Jacopo's Hand, und wohl aus derselben Zeit, das Grabmal des Ant. Galeazzo Bentivoglio. — 1430 lieferte Jacopo ein Relief in vergoldetem Messing mit Zacharias im Tempel für den Taufstein in S. Giovanni zu Siena. Er hatte den Auftrag auf 2 Reliefs bereits 1417 angenommen, das eine derselben aber, wie früher erzählt worden, wegen überhäufter Arbeiten, an Donatello abgegeben; auch jetzt bediente er sich, sein Wort zu lösen, noch der Beihülfe von Pietro del Minella von Siena, Nanni von Lucca und Bastiano di Corso aus Florenz.*) Ein andrer Taufstein, von Carrara-Marmor, der in der Capella di S. Giov. Battista im Dom als Altar gebraucht wird, ist gleichfalls von Jacopo. Er ist achteckig, am Sockel mit Amorinen, Vögeln, Fischen, Tritonen ꝛc. in Relief verziert, und an den 8 Seiten durch korinthische Pilaster geschieden: die Erschaffung Adams, Eva's, die Verführung Eva's, dann Adams, die Flucht Beider vor Gott, die Austreibung aus dem Paradies; ferner des Simson Kampf mit dem Löwen und — Hercules' Kampf mit einem Centaur!**) — Aus derselben Zeit scheinen auch die beiden Weihwasserbecken im Dom zu sein, besonders ausgezeichnet durch den Reichthum von Sculpturen, von Festons, Vögeln, Delphinen und menschlichen Figuren,

*) Auch Ghiberti hat am 21. Mai 1417 für diesen Taufstein 2 Reliefs nebst Vergoldung für 1680 Lir. übernommen (die Taufe Christi und die Gefangennehmung des Johannes): Milanesi, Doc. I. p. 89.

**) Della Valle, Lettere Sanesi II, 157.

von einer Schönheit, daß man den einen Fuß für antik, den andern nur für eine Copie desselben gehalten hat. Von Jacopo ist auch die Statue der Madonna in der Capella del Campo daselbst von 1434. — Im J. 1435 wurde er zum Werkmeister des Doms, und infolge davon zum Ritter ernannt. Er starb am 20. Oct. 1438.

Jacopo della Quercia's Nachfolger: Vecchietta. Francesco di Antonio. Neroccio. Antonio Federighi. Niccolo dell' Arca. Francesco di Giorgio. Marrina.

Einige Nachwirkung von Bedeutung knüpft sich an Jacopo's künstlerische Thätigkeit. In Siena finden wir Arbeiten eines Lorenzo di Pietro, gen. Vecchietta (1412—1480). Er war Maler, Goldschmied, Bildhauer und Architekt. Am 3. April 1460 waren ihm die Statuen der Apostel Petrus und Paulus für die Loggia dei Mercanti verdungen worden.*) 1465 bis 1472 fertigte er für die Kirche des Ospedale della Scala ein großes Tabernakel in Bronce (für 1650 Lire), das später (1506) über dem Hauptaltar im Dom aufgestellt wurde.**) Im Jahr 1466 übernahm er mit Francesco di Antonio das Marmortabernakel der Capelle der H. Katharina in S. Domenico, eines der vorzüglichsten Werke dieser Gattung. Nach der allgemeinüblichen Anordnung im Styl der Renaissance ist es eine Nische zwischen 2 cannelierten Pilastern, umgeben von bunten Fruchtschnüren. Im Halbkreis der Nische ist das Brustbild der H. Katharina mit Lilie und Buch in Hochrelief und in der Glorie

*) Sie tragen die Unterschrift: Opus Laurentii Petri pictoris.

**) Eine Abbildung desselben von des Meisters Hand befindet sich in der Akademie zu Siena. Das Tabernakel trägt am Sockel die Unterschrift: Opus Laurentii Petri pictoris alias Vecchietta de Senis.

von 4 Cherubim angebracht; der Architrav ist mit 2 Wappenhaltern, schwimmenden Engelkindern und an den Ecken mit Masken geschmückt; das Giebelfeld ist von Gott Vater in der Cherubglorie eingenommen. An den Seitenwänden stehen 2 reizende Engel mit zum Theil vergoldeten Gewändern. — 1473 am 14. Aug. übertrug die Domverwaltung dem Vecchietta eine Statue der H. Katharina in Silber. — Auf dem Hauptaltar der Kirche des Hospitals della Scala steht von ihm eine Broncestatue des auferstandenen Heilandes, mit der Unterschrift: Opus Laurenti Petri pictoris alias Vecchietta de Senis MCCCCLXVI. — In den Uffizien zu Florenz, im Zimmer der modernen Broncen wird die liegende Erzstatue vom Sarkophag des sienesischen Rechtsgelehrten Mariano Soccino (gest. 1467), ein Werk Vecchietta's, aufbewahrt. Aus allen diesen Arbeiten spricht — was den figürlichen Theil betrifft — eine an Andrea del Castagno streifende starre Nachahmung der Natur; was um so überraschender ist, als derselbe Künstler, der sich in seinen Sculpturen „Pictor" nennt, seine Malereien, wie wir später sehen werden, aus einer ganz andern Quelle geschöpft hat.

Weniger hart, obschon auch ohne irgend welchen eigenen Formensinn sind die Statuen des H. Ansanus von Neroccio und der H. Katharina von Giovanni di Stefano im Dom; und die Statuen der HH. Victor und Ansanus an der Loggia de' Mercanti von Antonio Federighi, 1457, welche einst (1433 19. Febr.) Jacopo della Quercia übernommen hatte. (Milanesi, Doc. I. p. 157.)

Bedeutender scheint der Einfluß von Jacopo della Quercia auf den Bildhauer Niccolo d' Antonio aus Bari in Apulien gewesen zu sein, der, als Kind mit seinem Vater nach Bologna gekommen, daselbst geblieben ist und deßhalb auch Niccolo Bolognese genannt wird. Mit Unrecht gilt er als ein

Schüler des Jacopo della Quercia, der bereits 1438 gestorben war. Am 9. Juli 1469 erhielt Niccolo den Auftrag, durch welchen er bekannt worden, und der ihm seinen Zunamen „dell' Arca" eingetragen: die „Arca di San Domenico", die bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts von Schülern und Arbeitern des Nicola Pisano begonnen worden, durch Hinzufügung eines verzierten Marmor-Deckels zu vollenden, der bis dahin ein einfaches Bret war, das man mit einem Teppich belegte. Niccolo entfaltete bei dieser Arbeit einen großen Reichthum von Ornamenten, und wußte auch die Figuren so sorgfältig auszuarbeiten, daß er die Bewunderung seiner und auch der spätern Zeit in reichem Maße dafür geerntet hat. Es ist auch das Ganze gewiß ehrenwerth, geschmackvoll in den Verzierungen, geschickt und fleißig in der Behandlung des Marmors, auch nicht ohne sorgfältige Naturstudien; nur muß man nicht eine geniale Auffassung, scharfe Charakteristik, strengen Styl, eigenthümlichen Formensinn und sprechenden Ausdruck erwarten. Der Deckel bildet zunächst die Basis für 8 Statuetten der Heiligen Franciscus, Petronius,*) Dominicus, Florian, Proculus, Johannes Bapt., Vitalis und Agricola. Darüber erhebt sich ein zweiter mit Cherubim geschmückter Sockel mit einer Klage der Engel um den todten Christus und den Statuen der 4 großen Propheten. Danach schließt sich der Deckel in Pyramidalform und trägt zuoberst die Gestalt des segnenden Schöpfers und Erhalters der Welt. — Ein anderes für Bologna gefertigtes Werk ist eine Madonna von gebrannter Erde am öffentlichen Palast von Bologna, eine Gestalt, der eine gewisse Hoheit nicht abzusprechen ist.**) Ehedem bemalt wird sie diesen Eindruck weniger

*) Die Statuette des H. Petronius gilt als eine Jugendarbeit von Michel Angelo; deßgleichen der links unten knieende Engel mit dem Candelaber.

**) Sie ist mit NICOLAVS F. bezeichnet.

gemacht haben; wie man vielleicht an einer andern bemalten Sculptur Niccolo's, dem Reiterbildniß Annibale Bentivoglio's in Relief in S. Giacomo maggiore zu Bologna wahrnehmen kann. — Niccolo's Todestag ist der 2. März 1494.

Noch ist auch Francesco di Giorgio, von welchem als Architekt bereits die Rede war, zu erwähnen, der in den Jahren 1489 und 1497 einige Engelstatuen für den Dom gefertigt hat, ohne damit einen Ruhm zu gewinnen, der seine Verdienste als Baukünstler und Ingenieur in Schatten stellt. — Deßgleichen ist Lorenzo di Mariano, gen. Marrina, geb. 1476, gest. 1534, wegen seiner feinen und geschmackvollen Ornamentik mit Blättern und Blumen, Candelabern und Vasen, Kindergestalten und grotesken Figuren der mannichfachsten Art mit Ruhm zu nennen. Von ihm ist die äußere Verzierung der Dombibliothek, das Prachtaltarwerk der Kirche Fontegiusta von 1512—1517, und das gleich vortreffliche, das die Anbetung des Kindes von Beccafumi einfaßt, in S. Martino von 1522.

Holzschnitzwerke. Intarsiaturen.

Domenico di Niccolo u. A.

An dieser Stelle ist auch der Holzschnitzwerke zu gedenken, welche von altersher wie in Deutschland so auch in Italien mit großem Kunstaufwand ausgeführt wurden. Der Formensinn der Renaissance machte sich neben Lesepulten, Beichtstühlen, Sacristeischränken, Thüren ꝛc. vornehmlich an den Chorstühlen geltend, auf deren reiche und geschmackvolle Ausstattung, namentlich mit Intarsiaturen, großer Werth gelegt wurde, so daß selbst, wie es bei den Chorstühlen der Capelle des öffentlichen Palastes zu Siena der Fall war, begonnene Arbeiten verworfen wurden,

wenn man die Aussicht auf bessere an ihrer Stelle hatte. Sie wurden am 25. August 1415 dem Domenico di Niccolo, intalliatore di Siena, übertragen, nachdem sie im Jahr vorher an Simone d'Antonio und Paolo Martini verdungen gewesen, deren Arbeit man aber nicht genügend befunden, „Aller Augen und Herzen zu befriedigen."*) Die Arbeit nahm 13 Jahre in Anspruch; die Intarsiaturen stellen das Credo oder Symbolum der Apostel dar.**) Die Gestalten sind in einem freien und großen Styl gezeichnet, so daß dem Domenico eine der obersten Stellen unter seinen Zeit- und Kunstgenossen gebührt.***) — Von gleicher Vortrefflichkeit sind die Chorstühle im Dom von Jacopo und Francesco Tonghi (noch von 1387) und die spätern von Giovanni da Verona (1503), Mariano Romanelli, Barna di Torino, Giovanni del Cicchia und Luca di Giovanni, aus derselben Zeit.

Eine ganz verwandte Kunstgattung sind die eingelegten Steinarbeiten, wie sie in größter Vollkommenheit der Fußboden des Doms von Siena aufweist. Es sind theils einzelne Gestalten, theils geschichtliche Darstellungen. Einige der schönsten (die Geschichten des Königs der Amoriter, des Samson und des Königs David) sind von Domenico di Niccolo.†)

---

*) „cum dicti magistri, quibus locatus fuerit (corus) ipsum non faciant ita et taliter, quod satisfaciat communi, et quod ex omnibus concivibus placeat oculis et mentibus."

**) Die Kosten beliefen sich auf 3152 L. Milanesi, Doc. p. 141.

***) 2 dieser Gestalten sind abgebildet im II. Bande meiner „Denkmale ital. Malerei" Taf. 6. Domenico wurde wegen seiner trefflichen Intarsiaturen in den Chorstühlen „de' Cori" genannt, ein Name, der auf seine Nachkommen überging.

†) Im rechten Seitenschiff sind die Delphische Sibylle von Giul. di Biagio und Vito di Marco; die Cumäische von Arnellino und Vito; die Tiburtinische von Giov. di Stefano; die Eriträa von Ant. Federighi; die Persica von Urbano di Pietro von Cortona; im linken Seitenschiff die

Malerei.

Die Schule von Florenz.

Die Meister des Uebergangs.

Lorenzo di Niccolo. Pesello. Pesellino. Lorenzo Monaco. Bicci di Lorenzo. Neri di Bicci. — Domenico Veneziano. Andrea del Castagno.

Wir haben gesehen, wie der Geist der Renaissance mit großer Entschiedenheit und Energie sich der Architektur bemächtigt hat; wie neben ihm die Gothik nur in bescheidenen Aus- und Nachklängen an ihre ehemalige Herrschaft erinnert, und wie ein Leon Battist Alberti, Filippo Brunelleschi u. A. unbekümmert um ihre Vorgänger und den Ruhm ihrer Werke neue Bahnen auf oder über den aufgegrabenen Straßen des Alterthums eröffnet und mit Sicherheit verfolgt haben. Gleicherweise haben die Bildhauer von Florenz und Siena, kaum angeweht von dem Hauch der neuen Zeit, der Vergangenheit den Rücken zugekehrt und sind — wenn auch auf verschiedenen Wegen — durchaus neuen Zielen zugeschritten. Die ältere Kunst war so weit fortgegangen, als ihre Kräfte sie getragen hatten.

Nicht in gleichem Maße erschöpft sehen wir den Genius der alten Kunst im Gebiete der Malerei. Wohl war unter dem beherrschenden Einfluß der Giotto'schen Schule bei der Mehrzahl der Maler an die Stelle einer durch eingehende Studien sich fortbildenden und vorwärts strebenden schaffenden Thätigkeit eine

---

Libyca von Guidoccio Zoccarelli; die Hellespontica von Nerroccio di Bart. Landi; die Samia von Matteo di Giov. Bartoli; die Phrygia (unbekannt); die Albunea von Benvenuto di Giovanni, sämmtlich von 1482—1483.

nüchterne Handfertigkeit im Gebrauch der noch immer mit dem Schimmer eines ernsten Styls bekleideten Kunstformen getreten; allein nicht nur, daß hie und da doch noch ein Talent aus der breiten Masse emporragte, wie z. B. der treffliche Niccolo Petri, so war doch noch selbst in den geist- und gedankenarmen Schöpfungen — wenngleich kaum erkennbar — die Erinnerung bewahrt an das Recht und die Aufgabe der Kunst, unter Beachtung des wirklichen Lebens mit den dem Geist inwohnenden Mitteln, die Sprache zu bilden für die Versinnlichung der Anschauungen der Phantasie; und es kam nur darauf an, daß ein Genius erstand, der die fast erstorbene Pflanze zu neuem Leben erweckte und sie inmitten der nebenan üppig aufschießenden, Alles überwuchernden Aussaat eines neuen Geschlechts zu voller blüthenreicher Entwickelung brachte; ein Glück, welches der italienischen Kunst in einer unvergleichlichen, in That und Wahrheit einzigen Weise beschieden war.

Mancherlei Namen hat die Kunstgeschichte zwischen die alte und neue Zeit gestellt; manche sind erst seit Kurzem der Vergessenheit entzogen worden; Dunkel liegt fast über allen, das um so schwieriger zu beseitigen ist, als die Nachrichten, die wir über sie haben, sich vielfach widersprechen, und als die Werke, an die ihr Name geknüpft ist, größtentheils untergegangen sind.

Von einiger Bedeutung ist Lorenzo di Niccolo aus Florenz, der den mit Geist und Eigenthümlichkeit weiter entwickelten Styl Giotto's aus der Hand seines Vaters (Niccolo Petri, s. Bd. II. S. 436) erhalten und wenn auch nicht ganz unberührt vom Einfluß neuer Erscheinungen, doch im Wesentlichen unverändert, und namentlich frei von den Verlockungen des Realismus, bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts getragen. — In Gemeinschaft mit seinem Vater und mit Spinello Aretino

hat er für die Kirche S. Felicità in Florenz im Jahre 1401*) ein Altarwerk ausgeführt, ein Triptychon in Form und Eintheilung florentinischer Gothik, von welchem er die mittlere oder Haupt-Tafel ausgeführt.**) Diese enthält die Krönung Mariä. Das Haupt in einen doppelten Schleier, den Körper in einen weiten, verzierten Mantel gehüllt, mit unter der Brust verschränkten Armen sitzt Maria demüthig das Haupt neigend vor ihrem Sohne, der ihr die Krone aufsetzt. Ueber Beiden haben sich einige Seraphim zum Kranze gefügt, unterhalb ihrer Füße aber knieen 6 Engel und machen mit allerlei Instrumenten eine gewiß sehr abenteuerliche Musik. Im Giebel über dem Bilde ist in 2 Halbfiguren die Verkündigung dargestellt. Man sieht dem Bilde sogleich an, daß es ein Jugend-, vielleicht ein Erstlingswerk ist. Das Gefälte ist ohne Verständniß und sucht nur in den Linien dem Styl zu entsprechen; die musicierenden Engel machen die sonderbarsten Bewegungen und scheinen ein jeder sein Gloria nach eignem freien Ermessen darzubringen. Dennoch spricht aus dem Ganzen eine warme und wahre Empfindung, die den meisten späten Giottisten abhanden gekommen war, und die bei Lorenzo auf eine Zukunft schließen läßt. Diese ist auch nicht ausgeblieben. Noch aus demselben Jahr 1401 stammt ein (durch Unterschrift beglaubigtes) Triptychon von ihm mit einem Heil. Bartholomäus und Scenen aus dessen Leben, gegenwärtig im Eingang der Collegiatkirche zu S. Gemignano. Viel bedeutender indeß erscheint er in dem großen Altarbild,

*) Nach der Unterschrift der mittlern Tafel. Das Werk war bereits 1395 an die 3 Künstler verdungen. Gaye, Cart. II, 433.

**) Das wohlerhaltene Altarwerk befindet sich in der Galerie der Akademie zu Florenz und ist in dem Galeriewerk von Perfetti abgebildet. Auf Spinello's Flügel stehen die HH. Petrus, Johannes Evang. (als Greis), Benedictus und Jacobus d. J.; auf Niccolo's Flügel Johannes Bapt., Matthäus, Felicitas und Andreas.

das im Jahre 1440 im Auftrag von Cosimo und Lorenzo de' Medici der Chorcapelle in S. Domenico von Cortona geschenkt worden ist.*) In der Mitte sieht man die Krönung Mariä; umgeben von vielen Engeln und Heiligen in Lebensgröße; erstere knieend vor der feierlichen Handlung, letztere je 5 an jeder Seite, darüber eine Verkündigung, zu beiden Seiten einer Dreifaltigkeit; in der Predella die Geburt Christi, zwischen 4 Darstellungen aus dem Leben des H. Dominicus. Es mag zur Werthschätzung des Bildes beitragen, daß es — nach Vasari's Angabe — von Vielen für ein Werk des Fiesole gehalten worden ist, bis die durch Carlo Pini entdeckte Unterschrift den Irrthum gründlich beseitigt hat.

Gleich Lorenzo ragt ein zweiter florentinischer Künstler, Giuliano d'Arrigo, gen. Pesello aus dem 14. weit in das 15. Jahrhundert hinein. 1365 geboren war er schon 1390 mit Agnolo Gaddi beauftragt, ein Grabdenkmal für Pietro da Farnese zu errichten. Er war Baumeister, Bildhauer und Maler. 1414—16 fertigte er für das Tabernakel der Arte di Calimala in Orsanmichele einen Fries, und malte Fahnen für das Innere von St. Giovanni u. a. m.**) Von seiner an einen Maler Stefano verheiratheten Tochter hatte er einen Enkel Francesco, geb. 1423, den er bei Stefano's Tode 1428 zu sich nahm und in der Malerei unterrichtete. Francesco, der den

*) Es ist durch die Unterschrift vollkommen beglaubigt: Laurentius Nicholai me pinsit. Chosimo e Lorenzo di Medici da Firenze anno data chuesta tavola a Frati di S. Domenicho dell' osservanza da Chortona per l'anima loro e di loro passati. MCCCCXXXX. Ursprünglich war es für die Chorcapelle von S. Marco in Florenz gemalt; wurde aber, als diese unter das Patronat der Medici gekommen, durch ein Gemälde des Fra Giov. Angelico da Fiesole ersetzt. S. Vasari L. M. IV. p. 50 f.

**) Im Giornale stor. degli Archivi Toscani 1862 p. 14. 29. ist eine Reihe seiner beglaubigten Arbeiten aufgeführt.

Namen Peſellino erhielt, betheiligte ſich frühzeitig an des Großvaters Arbeiten, ſtarb aber ſchon im Alter von 35 Jahren, lange vor ſeinem Großvater. Die Gemälde, die dem Großvater und dem Enkel zugeſchrieben werden, zeigen keine Unterſchiede im Styl, wie in der Ausführung, und da ſie auch weder einen Namen, noch eine Jahrzahl tragen, iſt es ſchwer, eine Grenze zwiſchen ihnen zu ziehen. Von Giotto's Styl iſt kein Zug mehr darin; in den Bewegungen herrſcht der freiere Geiſt der Renaiſſance, und zwar mit Vorliebe für Anmuth, und in den Formen ein eingehendes Naturſtudium, aber mit Vorliebe für Schönheit. Poetiſche Auffaſſung, ſcharfe Charakterzeichnung, tiefe Empfindung ſuche man bei den Peſelli's nicht!

In den Uffizien (I. Corridor, 27) iſt die Tafel mit der Anbetung der Könige, welche Giuliano (nach Vaſari) für den Palaſt der Signoria zu Florenz gemalt hatte, ein Bild reich an Figuren, Coſtümen, Thieren und mit landſchaftlichem Hintergrund, der mit beſonderem Fleiß ausgeführt iſt. Es iſt viel mehr ein Zeitgemälde des 15. Jahrhunderts in Italien, als eines des erſten im Orient, oder als eine Darſtellung nach der bibliſchen Tradition, ausgezeichnet durch die bildnißartigen Geſtalten und Phyſiognomien, die auf eine neue, gründliche Art des Naturſtudiums hinweiſen. — In der Loggia des Palazzo Rucellai zu Florenz iſt eine Folge von Fresken aus dem Leben des H. Benedict erhalten*), welche ſich augenſcheinlich dem vorgenannten Bilde anreihen, geſetzt auch, ſie wären nur aus ſeiner Schule. — Eine Altartafel mit der Verkündigung, nach Vaſari von Giuliano, iſt bei den Schweſtern von S. Giorgio (j. S. Spirito) wohlerhalten aufbewahrt. Die Scene ſpielt in einer Halle vor einer Gartenmauer, über welcher Orangen und

*) Nach Crowe und Cavalcaſelle II, 362; ich habe ſie nicht geſehen.

Cypreſſen emporwachſen. Im Ganzen macht es den Eindruck einer Jugendarbeit. Vielleicht tritt hier zuerſt die ſpringende Bewegung des Engels auf, die ſich in der florentiniſchen und umbriſchen Schule des 15. Jahrhunderts ſo oft wiederholt. Uebrigens zeigt die Zeichnung eine feſte und ſichere Hand, namentlich in den Umriſſen, mit denen alle Formen umſchrieben, ſowie die feinen Haare ausgeführt ſind. — Im Hauſe Buonarroti in Florenz wird die Predella einer Altartafel aus der Capelle Cavalcanti in S. Croce aufbewahrt, darauf 3 Scenen aus dem Leben des H. Nicolaus abgebildet ſind; eine Arbeit, die nach der Vervollkommnung der Zeichnung zu ſchließen in Peſello's ſpätere Zeit zu gehören ſcheint. — Eine andere, doch ſehr beſchädigte Predella von der Hand Peſello's mit der Bekehrung Pauli, dem Fall des Simon Magus, der Zuſammenkunft des Totila mit S. Benedict und der Wiedererweckung eines Todten durch S. Zenobius, urſprünglich in S. Piero maggiore, iſt jetzt in der Caſa Aleſſandri (Borgo degli Albizzi) zu Florenz.*)

In die Reihe der Künſtler, die den Uebergang aus dem 14. in das 15. Jahrhundert bezeichnen, in denen die Auffaſſungsweiſe der alten Kunſt mit einer neuen Formengebung ſich verbindet, nimmt der Camaldolenſer Mönch Don Lorenzo eine wohl zu beachtende Stelle ein. Wir wiſſen von ſeinem Leben weder die Zeit des Anfangs, noch des Endes. Da aber eines ſeiner Werke mit der Jahrzahl 1404 bereits eine geübte Künſtlerhand zeigt, wird man nicht weit irren, wenn man ſeine Geburt um 1380 annimmt. In einer Zelle des Camaldolenſer-Kloſters bei Florenz ſcheint er ſeine künſtleriſche Laufbahn mit Miniaturmalerei in Meß- und Gebetbüchern begonnen zu haben,

*) Von einigen Arbeiten, die mit größter Entſchiedenheit dem Peſellino ohne Betheiligung ſeines Großvaters zugeſchrieben waren, ſoll ſpäter die Rede ſein.

für welche es im Kloster an Unterweisung sicherlich nicht gefehlt hat. In Betreff der Darstellungen hielt man sich an tonangebende Meister, und so mag es gekommen sein, daß die Heiligen Don Lorenzo's an die späten Giottisten, namentlich an Spinello Aretino mahnen. Inzwischen war doch seine Gefühlsweise eine andere, weichere, der man die Luft des von der Welt abgeschlossenen Klostergartens anmerkt und die ihn zu einem Vorgänger, vielleicht selbst zu einem Vorbild des Klosterbruders von Fiesole machte, dem er sich — der Aeltere — später als Hülfsarbeiter unterordnete. Zur Natur stand er als Künstler in einem Verhältniß, wie als Mönch zur Welt, die er gewissermaßen nur vom Hörensagen kannte. So fehlt seinen oft lang gestreckten Figuren alles Maß, seinen Formen die Natürlichkeit; in weichen, geschwungenen Linien bewegt sich seine Zeichnung des Gefältes ohne Beziehung zur Möglichkeit; dabei aber spricht eine wahre und innige Empfindung aus allen seinen heiligen Gestalten. Seine Altarwerke haben fast alle dieselbe, italienisch-gothische Form, ein Mittelbild zwischen Seitenbildern, durch Pfeiler verbunden, nach oben einen Dreigiebelabschluß, unten eine Predella. In der städtischen Sammlung zu Empoli ist eine Madonna mit dem Kind auf dem Thron, zwischen den Heiligen Johannes B., Ansanus, Petrus und Antonius Abbas; in den Giebeln die Verkündigung. Am Basament steht die Jahrzahl 1404. — Im Hôtel Cluny zu Paris sind zwei Tafeln von Lorenzo: das Gebet am Oelberg und die Frauen am Grabe Christi, mit der Jahrzahl 1408. — Aus der Kirche von Monte Oliveto bei Florenz ist ein wohlerhaltenes Altarbild von ihm in die Sammlung der Uffizien gekommen: Madonna in trono, überlebensgroß, mit dem auf ihrem Schooße stehenden bekleideten Kind, das die Hand wie zum Gruße erhoben, zu beiden Seiten die HH. Johannes B., Bartholomäus, Thaddeus und Benedict, und Engel, die den

goldnen Teppich des Throns halten. In den Giebeln Gott Vater und die Verkündigung; dazwischen Propheten in Medaillons. Das Bild hat die Unterschrift: Ave gratia plena Dominus tecum an. D. MCCCCX. — In Ceretto bei Certaldo zwischen Florenz und Siena war ein (ohne Giebel) 15 Fuß hohes und 12 Fuß breites Altarwerk von Don Lorenzo, das ursprünglich in dem Convent von Degli Angeli wegen der großartigen Anordnung, der ausdrucksvollen, tiefernsten Charakterzeichnung, der einheitlichen, auf die Feierlichkeit concentrierten Darstellung und der höchst sorgfältigen und meisterhaften Ausführung als Hauptwerk betrachtet werden muß.*) Das Mittelbild stellt die Krönung Mariä auf Goldgrund und auf blauem Himmelsbogen, unter einem Tabernakel in italienischer Gothik inmitten einer jubelnden lobsingenden Engelschaar von sehr kleinen Proportionen gegenüber der kolossalen Hauptfigur dar, aus welcher einige theils zur Anbetung, theils zum Opferrauch sich abgesondert und nach vorn Platz genommen; in den Giebeln der ewige Vater zwischen Maria und dem Engel der Verkündigung; in den Flügeln zu beiden Seiten des Mittelbildes je 10 Heilige, u. a. SS. Benedict, Petrus, Johannes Bapt., Stephanus, Paulus, Jacobus ꝛc., Laurentius, Franciscus, Helena ꝛc., andere Heilige an den Pilastern; in der Predella die Anbetung der Hirten und der Könige und verschiedene Scenen aus dem Leben des h. Benedict.**) — In der Sammlung der Akademie zu Florenz wird

*) Gegenwärtig (1871) noch im Depot der Uffizien.

**) Die Inschrift unter diesem Werke lautet: Haec tabula facta est pro anima Zenobii Cecchi, Fiasche et suorum in recompensatione unius alterius tabule per eum in hoc . . . . . (Lau)rentii Johannis et suorum monaci huius ordinis qui eam depinxit anno domini MCCCCXIII mense Februarii, tempore domini Mathei prioris huius monasterii. Von den bis jetzt bekannten Werken Lorenzo's ist dieses das einzige, das mit seinem Namen bezeichnet und damit der sichere Wegweiser geworden ist zur Auffindung andrer Arbeiten von ihm.

ein Altarwerk Don Lorenzo's aufbewahrt, das ursprünglich in der Badia von Florenz war. Es ist in gewohnter Weise dreitheilig, doch so, daß jeder Theil mit 2 Spitzbogen abschließt, aber nur einen Giebel über sich hat. Die Mitte ist von der Verkündigung eingenommen; im Giebel von Gott Vater, der die Taube des heiligen Geistes nieder gesendet, wo Gabriel der h. Jungfrau die himmlische Botschaft bringt, vor der sie halb erschreckt, halb abwehrend sich zurückbiegt (in Wiederaufnahme eines Motivs, das Symon von Siena in seiner „Verkündigung" in den Uffizien angewendet hatte). Der vor ihr schwebende Engel mit Wölkchen unter den Füßen, die Arme über der Brust gekreuzt, würde bei naturalistischer Auffassung der übernatürlichen Erscheinung das Erschrecken Maria's erklären; bei Lorenzo kann es nur ein etwas gewagter Ausdruck der Demuth von Seiten der „Magd des Herrn" sein. Die Heiligen in den Seitenfeldern sind Katharina und Antonius Abbas, Proculus und Franciscus; in jedem Seitengiebel ist die Halbfigur eines anbetenden nach Gott Vater aufblickenden Engels.*) — In S. Trinità zu Florenz in der Capelle Bartolini ist ein wohlerhaltenes, feines Werk Don Lorenzo's auf Goldgrund, in welchem außer, drei Propheten in den Medaillons der drei Giebel, die Verkündigung (aber ganz anders als in der Akademie) dargestellt ist, wie der Engel unter dem Spitzbogen links vor der Jungfrau kniet, die unter dem Spitzbogen rechts sitzt und die zum Zeichen der Ergebung die rechte Hand an die Brust drückt und die Blicke gen Himmel richtet, der unter dem mittleren Bogen sich aufgethan, und von wo Gott Vater — in jugendlicher Gestalt — von Cherubim umgeben, die symbolische Taube in einem Strahlenstreifen niedersendet. Das Predellenbild mit dem Besuch Maria's bei Elisa-

*) Abbildung in dem Galeriewerk Perfetti's.

bei Elisabeth, die vor ihr auf die Knie gesunken; der Geburt Christi in einsamer Hütte; der Anbetung der Könige im geschlossenen Wohnraume, wobei Joseph es zuviel der Demuth findet, daß der greise König vor dem Kind auf den Knieen liegt, und der Flucht nach Aegypten, an der auch eine Dienerin sich betheiligt, — ist von besonders feiner Zeichnung und zarter Ausführung; ein Zeichen, daß es in die Zeit von Lorenzo's Bekanntschaft mit Fiesole fällt, in dessen „Kreuzabnahme" in der Galerie der Akademie) er drei Giebelbilder gemalt hat. — Weder dieses noch das vorgenannte Gemälde ist mit einer Jahrzahl bezeichnet, auch wäre eine chronologische Aufzählung seiner Werke mit alleiniger Hülfe der Kritik nicht wohl zu bewerkstelligen, da sie sich durch eine ebenso durchgreifende, als eigenthümliche Uebereinstimmung unter einander auszeichnen und vielleicht nur die Versuche, mit Fiesole Schritt zu halten, die Arbeiten späterer Zeit kennzeichnen. Don Lorenzo war sehr fleißig und man findet in Florenz und außerhalb noch viele seiner Arbeiten. Sie sind leicht kenntlich, aber da sie keine neue Seite seines Kunsttalents aufdecken, und dieses überhaupt nicht besonders schwer in's Gewicht fällt, so werden die gegebenen Mittheilungen zur Würdigung desselben genügen.

Sehr unbedeutend, obschon von Vasari mit Lob übergossen, ist des Spinello Aretino Sohn Gasparri, bekannt unter dem Namen Parri Spinelli. Sein Geburtsjahr ist unbekannt; er arbeitete aber bereits 1404 mit seinem Vater im Dom zu Siena, und lebte noch 1445. Man kann sich eine Vorstellung von seiner Zeichnung machen, wenn man erwägt, daß er seinen Figuren 12 Kopflängen zu geben pflegte. Wahrheit, oder auch nur Lebendigkeit der Motive und des Ausdrucks würde man vergeblich bei ihm suchen, und ist es ihm gelungen, für eine Capelle in der Nähe von Sargiano, ein „Mirakelbild" zu ferti-

gen, so muß dasselbe ihn dafür entschädigen, daß ihm kein Wunder der Kunst geglückt. Er hat sehr viel gemalt, vornehmlich in seiner Vaterstadt Arezzo; doch sind fast alle seine Arbeiten zu Grunde gegangen. In dem Gerichtssaal für bürgerliche Streitsachen in Arezzo ist ein Frescobild von ihm aufbewahrt, das man von einer Wand der Madonna della Misericordia abgenommen, und das eine Jungfrau Maria zwischen den HH. Gregorius und Donatus darstellt, welche die Gemeinde von Arezzo nebst einem Papst und einem Cardinal unter ihren Mantel genommen. — Eine Wiederholung desselben Gegenstandes auf einer Tafel, mit den HH. Laurentius und Pergentinus und Scenen aus ihrem Leben, ist aus derselben Kirche in den öffentlichen Palast gekommen. — Fast möchte man bedauern, daß nicht auch diese Arbeiten mit den andern ihres Urhebers untergegangen und wünschen, daß von Parri Spinello nichts in die italienische Kunstgeschichte übergegangen, was das Lob Vasari's gründlich widerlegt.

In eigenthümlicher Weise sehen wir Altes und Neues verbunden in Bicci di Lorenzo, geb. 1373, gest. 1452, einem Maler, dessen meiste Arbeiten nach der Angabe Vasari's seinem Vater, Lorenzo di Bicci, zugeschrieben worden sind.*) Von ihm, und nicht von Lorenzo, sind die beiden ziemlich umfangreichen Fresken in der Vorhalle von S. Maria nuova zu Florenz vom Jahre 1425 mit der Darstellung der Gründung des Hospitals und der Einweihung der Kirche S. Egidio. Auf dem ersten kniet ein Mann in schwarzer Kleidung vor dem Papst, dessen Thron in der Säulenhalle eines Klosterhofes aufgerichtet ist und

*) Es ist das Verdienst G. Milanesi's, die Verhältnisse der Familie Bicci richtig gestellt zu haben. Lorenzo di Bicci wird 1370 als „pictor" aufgeführt; sein Sohn Bicci lebte von 1373 bis 1452 und dessen Sohn hieß Neri di Bicci, der um 1460 thätig war. Vgl. Vasari L. M. II. p. 225.

in welcher 2 Cardinäle neben dem Papst stehen, 9 andere hohe Würdenträger der Kirche auf einer langen Bank zu seiner Linken Platz genommen, und dem gegenüber noch eine Anzahl Laien stehen, so daß wir in diesem Bilde wohl die feierliche päpstliche Genehmigung der Gründung des Hospitals von S. Maria nuova durch Tommaso Portinari dargestellt sehen dürfen. Auf dem zweiten Bilde kniet ein weißgekleideter hoher Geistlicher vor dem Papst und küßt seinen Handschuh. 2 Cardinäle stehen neben dem Papst; den Raum vor dem Hospital und der Kirche nimmt eine große Menge von Mönchen, Geistlichen und von allerlei Volk jedes Standes und Geschlechtes ein (alle in halblebensgroßen Figuren). Der giotteske Styl ist einem neuen, aus dem Leben geschöpften Formensinn gewichen, ohne doch ganz überwunden zu sein. Die vielen, in beiden Fresken (in horizontaler Anordnung) angebrachten Bildnißfiguren in der Tracht der Zeit weisen mit Bestimmtheit auf die Wirklichkeit, als die neu aufgeschlossene Quelle der Formengebung hin; aber die Züge der dargestellten Personen ermangeln noch der Individualität, auf welche die neuen Kunstbestrebungen mehr und mehr gerichtet sind. Mehr noch, als durch die Form, unterscheidet Bicci di Lorenzo sich durch die warme, kräftige Colorierung seiner Gestalten von seinen Vorgängern, wenn er es auch dabei nicht auf Naturnachahmung abgesehen hat.*) 1429 malte Bicci unterhalb der Fenster im Capellenkranz des Domes die Apostel und Heiligen, die noch jetzt — nur stark übermalt — daselbst zu sehen sind,**) sowie die Heiligen Cosmas und Damianus, jetzt

*) Von seiner Hand ist auch die Krönung Mariä in bemalter Terracotta über dem Eingang zum Hospital.

**) Wohl hat sein Vater Lorenzo 1386 für die Opera des Doms gearbeitet und man schreibt ihm deßhalb diese Fresken zu, aber es fehlt ihnen durchaus das Gepräge des 14. Jahrhunderts, während sie mit Bicci's Weise vollkommen übereinstimmen.

in der Galerie der Uffizien, im I. Corridor Nr. 14. und die Madonna in trono umgeben von Engeln und Heiligen, ursprünglich in S. Francesco zu Fiesole, jetzt in der Sammlung der Akademie, Galerie der alten Gemälde Nr. 21.

In der Weise Bicci's, wenn nicht von ihm selbst, sind die Fresken aus dem Leben des h. Benedict in dem obern Corridor der Badia zu Florenz: sein Auszug aus dem Vaterhause; seine Wanderschaft; seine Einkleidung als Mönch; dann wie er den vergifteten Willkommtrunk zurückweist; wie er einen vom Teufel verführten Mönch bestraft; wie er einem Bauer seine eiserne Hacke aus dem Wasser holt; einen Ertrinkenden rettet; von einem Raben mit Brot gespeist wird; wie er einen Baustein aufhebt, den der Teufel festhält; danach einen durch einen Mauereinsturz verschütteten Mönch rettet; endlich, wie er dem falschen König Totila eine Strafpredigt und dann dem ächten den Segen ertheilt, nachdem er sich ihm gläubig zu Füßen geworfen.

Neri di Bicci betrieb die Kunst als ein fleißiger Handwerker. Wem gelüstet, eine Probe seiner Thätigkeit zu sehen, der findet sie im k. Lotto in S. Pancrazio vecchio zu Florenz, wo der H. Giovanni Gualberto zwischen 10 Heiligen, nebst dem Abt des Klosters als Stifter dargestellt ist. Auch in der Sammlung der Akademie zu Florenz kann man des Künstlers Bekanntschaft machen, wo in der „Galerie der alten Gemälde" (Nr. 7) eine Verkündigung mit den HH. Hieronymus und Franz nebst 2 Propheten; (Nr. 12) eine Krönung Mariä mit vielen Engeln und Heiligen; (Nr. 32) eine Verkündigung mit den HH. Lucas und Apollonia, alle 3 Bilder aus der Kirche S. Spirito zu Florenz, aufgestellt sind; ferner (42) eine Verkündigung mit der Vertreibung aus dem Paradiese; (45) Madonna in trono zwischen Heiligen, beide Bilder aus S. Apollonia, ohne Kunst- und Naturgefühl. Dasselbe gilt von (41) einer Madonna in trono

zwischen den HH. Katharina, Agnes, Lucia und Margaretha, und einem Crucifix nebst ganz kleinen Engeln; doch klingt dieses Bild ein wenig an Fra Filippo an.

Der Uebergang zur neuen Kunstweise wird noch durch eine Anzahl Maler zweiten oder dritten Ranges bezeichnet, von denen die Einen dem Ziele noch ziemlich fern bleiben, während Andere dasselbe überspringen. Anstatt Vieler seien Zwei genannt, welche beide Richtungen vertreten, die ohnehin Beide fast immer zusammen genannt werden, wie ihnen auch Vasari einen gemeinschaftlichen Abschnitt seiner Biographien gewidmet hat. Domenico Veneziano und Andrea del Castagno.*)

Der Beweggrund, Beider Leben in Einen Rahmen zu fassen, war für Vasari ein fluchwürdiges, von dem Einen am Andern begangenes Verbrechen. Vasari (a. a. O. S. 148) erzählt, daß Andrea „aus Neid über die Lobsprüche, welche er über Domenico's Arbeiten zu hören bekam, auf dessen Ermordung gesonnen, sich heuchlerisch in seine Freundschaft eingeschlichen, den völlig sorglosen, vertrauenvollen und lebensfrohen Genossen auf seiner Heimkehr von einer Serenade vor dem Fenster seiner Geliebten, in der Dunkelheit überfallen und todt geschlagen habe, daß er sodann nach der gemeinschaftlichen Werkstatt geeilt, sich in Arbeiten vertieft, und als man den Leichnam Domenico's gebracht, in ein Jammergeschrei über den Verlust des geliebten Freundes ausgebrochen sei. Erst in der letzten Beichte vor seinem Sterben habe Andrea das Verbrechen bekannt, das außerdem nie an's Tageslicht gekommen sein würde." — Es war ein trübes Tagesgerücht, dem Vasari Glauben geschenkt, daß er den Namen eines Kunstgenossen in dessen Lebensbeschreibung (ungerechter Weise, wie sich jetzt herausgestellt) mit

*) Vasari L. M. p. 139.

empörendster Schmach bedeckt der Nachwelt überliefern konnte, die 400 Jahre lang in ihm ein Scheusal von beispielloser Niedertracht sehen mußte. Die einfache, von G. Milanesi (im Giornale stor. degli Archivi Toscani VI. 1862. p. 6. 7.) erwiesene Thatsache, daß Domenico im J. 1461, d. i. 5 Jahre nach Andrea's 1457 erfolgtem Tode, gestorben, schlägt die ganze Mordgeschichte zu Boden.

Wenn von beiden Künstlern nur wenige Arbeiten die Jahrhunderte überdauert haben, so ist deren Verlust für die Kunstgeschichte nicht sehr beklagenswerth; selbst von denen die auf uns gekommen, genügen einige, den Standpunkt ihrer Urheber vollkommen klar zu bezeichnen.

Domenico Veneziano, dessen Geburtsjahr und Ort noch nicht ermittelt sind, der wahrscheinlich um 1400 geboren, seinen Zunamen nur venetianischen Aeltern verdankt, die sich in Florenz niedergelassen, da in seinen Gemälden kein Zug der gleichzeitigen Venetianer zu entdecken ist, suchte seinen angebornen Schönheitsinn, der ihn mit der idealen Auffassungsweise der alten Schule noch im Zusammenhang hielt, durch ein strenges Naturstudium, Bestreben nach Charakteristik mit der Richtung der Neuzeit in Einklang zu bringen, wie er gleichmäßig die harten und scharfen Umrisse der Neuern mit der lichten Färbung der alten Schule zu verbinden wußte.*) Sein Hauptwerk, das er in Gemeinschaft mit Andrea del Castagno ausgeführt, behandelte die Legende der h. Jungfrau in einer Folge von Gemälden im Chor von S. Maria nuova zu Florenz, die er in Oelfarben ausgeführt, die aber gänzlich zu Grunde gegangen sind.**)

*) Er war 1438 in Perugia und hatte daselbst in der Casa Baglioni Gemälde ausgeführt; ja er war, wenn Vasari's Bericht zu trauen ist, mit Pietro della Francesca in Loreto thätig gewesen (Vas. L. M. IV. 135).

**) Die Ausführung in Oelfarben ist durch die Rechnungsbücher des Hospitals erwiesen, in welchen viele Zahlungen für Leinöl an Domenico

Vollkommen erhalten dagegen ist das Altarbild, das — ursprünglich in S. Lucia de' Bardi in Florenz, nun — in der Sammlung der Uffizien (in der Sc. toscana) aufbewahrt wird. In einem rosenfarbenen Tempel sitzt die heilige Jungfrau mit dem Kind auf einem von sechseckigen Stufen getragenen Thron, unter 3 Arcaden zwischen den HH. Johannes Bapt. und Franciscus, Nicolaus und Lucia. Die h. Jungfrau hat das Kind mit mütterlicher Zärtlichkeit um den nackten Leib gefaßt, indem es auf ihrem rechten Schenkel steht, seine Aermchen um ihren Hals legt, zugleich aber nach dem Täufer sich umsieht, der, an seiner rechten Seite stehend, mit gewohnter Handbewegung auf dasselbe hinweist. St. Franz in grauer Kutte neben ihm hat sich in ein Buch vertieft; auf der andern Seite steht St. Nicolaus von Tolentino im bischöflichen Ornat mit segenspendender Handbewegung und die H. Lucia, mit 2 Augen auf einem Teller, dem Zeichen ihres Martyriums, und dem Palmenzweig in der andern Hand. Haltung und Bewegung von Mutter und Kind sind einfach, wahr, innig; auch ist das Streben nach idealer Schönheit der Formen nicht zu verkennen. Entschiedener tritt es in der H. Lucia hervor, namentlich in dem im Profil gezeichneten Angesicht. Auch daß der Künstler sie nicht mit leeren Augenhöhlen abgebildet, sichert ihm seine Stelle außerhalb des unbedingten Realismus. Diesem kommt er schon näher in dem h. Franz, dem er die Wirkungen der Ascese sichtbar aufgedrückt,

---

Veneziano während der Zeit der Ausführung seiner Gemälde im Chor der Kirche, 1439—1445 vorkommen. Unerwiesen aber ist, daß Domenico die Van Eyksche Methode der Oelmalerei von Antonello erlernt und dem Andrea del Castagno gelehrt habe. Schon im 14. Jahrhundert wandte man Oel bei Malereien in Italien an. Die Van Eyk'sche Methode wurde viel später, als zu Domenico's Zeit, in Italien eingeführt; sein uns bekanntes Altarbild aus S. Lucia ist in Tempera gemalt und selbst Domenico Ghirlandajo hat sich von der alten Technik noch nicht getrennt.

mehr aber noch im Täufer Johannes, von dessen Heuschreckenkost die abgemagerten Gliedmaßen ein abschreckendes Zeugniß ablegen. Folgt Domenico hier ganz den realistischen Eingebungen der Zeit, so sichert er daneben durch eine stylvolle Formengebung der Gewänder, namentlich bei dem rosafarbenen Mantel der H. Lucia, seinen Platz in der schöpferischen Kunst.

War Domenico durch seine Naturanlage vom auflebenden Realismus noch so fern gehalten worden, daß er ihn gewissermaßen und auch nur stellenweis streifte, so ließ Andrea del Castagno nach seinem Naturell sich von ihm zu den äußersten Folgerungen fortreißen, wobei ihm Donatello als Vorbild und Vorwand gedient zu haben scheint. Andrea ist der Sohn eines armen Arbeiters im Mugello, Bartolommeo di Simone, geb. 1390,*) gest. 1457. Früh verwaist, ward er von einem Verwandten aufgenommen, aber zum Viehhüten und andern ländlichen Beschäftigungen verwendet, bis er — angeblich — von Bernardetto de' Medici als Künstlertalent nach Florenz gezogen wurde, wo er sich ohne einen bestimmten Meister und unter dem steten Druck bittrer Armuth zum Maler ausbildete; und zwar in einer Weise, die im Wetteifer mit den wildesten Ausbrüchen der mittelfränkischen und oberbayrischen Schulen vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts den Sieg behaupten würde. Mit gründlichem Fleiße studierte er die anatomischen Formen menschlicher und thierischer Körper, und trug sie mit fester Hand in harten Umrissen auf seine Bilder über; aber er begnügte sich nicht mit Modellen, die der Zufall ihm darbot; noch weniger suchte er sich die schönen unter ihnen aus. Gleich seinen altdeutschen Kunstgenossen erschien ihm erst die häßliche

*) Die Angaben über den Namen und Wohnort des Vaters und über Andrea's Geburtsjahr hat G. Milanesi im Giorn. stor. 1862 p. 2. nach Andrea's Fassion von 1430 veröffentlicht.

Natur wirklich natürlich und Form und Ausdruck erst in der Uebertreibung wahr, wenigstens wirksam. „Er war sehr heftig in seinen Bewegungen — sagt Vasari von ihm — und fürchterlich in den Köpfen, männlichen und weiblichen.“ Mit großer Entschiedenheit scheint die Energie seiner Darstellungsgabe an einer Geißelung Christi hervorgetreten zu sein, die er in einem Klosterhof von S. Croce in Fresco gemalt, und in welcher Haß und Wuth der Juden und Kriegsknechte gegen den an eine Säule gebundenen Heiland in solcher Stärke ausgedrückt waren, daß frommer Eifer, als wären sie lebendig, sich erbittert gegen sie gewandt und sie zerkratzt hatte. In der Kirche dieses Klosters, in der Capella de' Cavalcanti, sieht man noch jetzt von Andrea's Hand den Täufer Johannes und den H. Franz von Assisi, den erstern vor Hunger auf Haut und Knochen abgemagert und vor Durst vertrocknet; den H. Franz aber in Zerknirschung die Hände zusammen pressend, Beide außerdem grundhäßlich und Johannes ganz verwildert; das Ganze allerdings als ein strenggezeichnetes, anatomisches Musterblatt von brauner Farbe; ein vollkommen ebenbürtiges Seitenstück zu Donatello's Magdalena im Baptisterium.

In der Sammlung der Akademie zu Florenz sind 2 Gemälde Castagno's aus der Badia (Qu. gr. no. 36. 38), eine Magdalena und ein Täufer Johannes und ein H. Hieronymus (no. 37.) aus dem Convent von Annalena zu Florenz.*) Der h. Kirchenvater ist dargestellt, wie er, ein abgemagerter, erbarmungswerther Greis in nur nothdürftiger Bedeckung der Blöße, in öder Landschaft vor einem über einem Felsblock errichteten Crucifix kniet und mit einem Stein seine nackte Brust wund schlägt, um gleich dem Heiland Qualen zu leiden. — Auch in diesen 3 Gemälden ist Castagno von seinem Cultus des Häß-

*) Gest. in der Galleria delle Belle Arti etc.

lichen nicht ein Haarbreit abgewichen, und wenn er es auch erreicht hat, dem frommen Einsiedler einen wahrhaft schmerzlichen Ausdruck zu geben, so ist er doch weit davon entfernt geblieben, ihn — einen der größten und gelehrtesten Kirchenväter — von einem ganz gewöhnlichen, armen, vielleicht sinnverwirrten Asceten zu unterscheiden; wie er denn auch im Johannes und in der Magdalena nur von keinerlei Cultur berührte Wüstenbewohner geschildert hat.

Im Depot der Sammlung der Uffizi befinden sich seit Kurzem eine Anzahl auf Leinwand übertragene Fresken von Andrea del Castagno, die er einst in der Villa des Pandolfo Pandolfini zu Legnaja, nun Eigenthum des Marchese Rinuccini, gemalt hat, überlebensgroße Gestalten von Sibyllen und bedeutenden historischen Personen. Da ist Filippo Scolari, bekannt unter dem Namen Pippo Spano, der glückliche florentinische Abenteurer auf dem Stuhl des Obergespanns zu Temeswar; Farinati degli Uberti, Retter des Vaterlandes; Niccolo Acciajoli, Seneschal des K. von Neapel; ferner Dante, Petrarca und Boccaccio; zwischen ihnen die cumäische Sibylle, die Tartara Thomiris und — in halber Figur — die Esther.

Als Bildnißmaler hatte er sich den Namen „Andreino degli Impiccati" zugezogen, weil er die hingerichteten Leiter der Verschwörung der Peruzzi und Albizzi 1435 im Auftrag der Regierung an die Mauer des Palastes del Podestà gemalt hatte.*) 1455 führte er einen andern Auftrag aus, das Reiterbildniß des (1435) florentinischen Feldherrn Niccolo di Giovanni di Maurucci von Tolentino im Dom von Florenz an die Wand zu malen. Er gab dem Bild das Aussehen einer Sculptur: der

*) Vasari sagt, es seien die Mitverschworenen der Pazzi gewesen, die Andrea an den Palast gemalt; aber die Verschwörung der Pazzi war 1478, 21 Jahre nach Andrea's Tode.

Feldherr im Waffenschmuck mit dem Commandostab in der Rechten sitzt auf einem starken, stark bewegten Pferd; ein Sarkophag mit einem Bewaffneten an jeder Seite bildet das Postament.*)

Was Andrea sonst im Bildniß vermochte, wenn ihm zu größrer Ausführung Zeit und Gelegenheit gegeben wurde, sieht man (in der Gal. Pitti no. 372) an dem Bildniß eines jungen Mannes im schwarzen Barret mit über die Brust herabhängendem Tuch und dunkelrothem Kleid. Es hat volle Formen, feste Zeichnung, trocknes, gelbliches Colorit, und zeigt eine freie, vollkommene Technik des Farbenauftrags.

Glücklicherweise haben diese Vorbilder keine Nachfolger gefunden. Weder das Schwanken zwischen Altem und Neuem noch die Ueberschreitung des Maßes der Schönheit entsprach der italienischen Kunst auf ihrem Entwickelungsgange zur Wahrheit.

Masolino und Masaccio.

Wir gehen nun zu einem Künstlerpaar über, dem in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts die einflußreichste Stelle angewiesen ist: Masolino da Panicale und Masaccio da San Giovanni im Valdarno. Ungeachtet der außergewöhnlichen Bedeutsamkeit Beider sind doch ihre persönlichen Verhältnisse in Dunkel gehüllt, für deren unvollständige Kenntniß wir fast nur auf die unbegründeten und widerspruchvollen Angaben des so oft unzuverlässigen Vasari angewiesen sind. Vom erstern erzählt er (III, 135) „Masolino aus Panicale im Valdelsa,**) zuerst Goldschmied und Gehülfe Ghiberti's bei dessen

*) 1841 von der Wand auf Leinwand übergetragen, nimmt das Bild seine ursprüngliche Stelle wieder ein.

**) Das ist vielleicht nicht richtig, wenn der Name nicht doppelt vorkommt. „Panicale ist eine, jetzt nur durch ein großes Gehöft der ausge-

erster Thüre des Baptisteriums;*) widmet sich im 19. Jahre der Malerei unter der Anleitung von Gherardo Starnina,**) geht nach Rom und malt den Saal des alten Hauses Orsina auf Monte Giordano,***) kehrt, weil er das Klima nicht vertragen kann, nach Florenz zurück und malt in der Kirche del Carmine einen H. Petrus†) und danach in der Capelle Brancacci daselbst am Gewölbe die 4 Evangelisten, dann an den Wänden die Berufung der Apostel, den Sturm auf dem See Tiberias, die Reue Petri nach der Verleugnung; ferner Petrus predigend, und wie er die Petronilla (Tabitha) vom Tode erweckt und mit Johannes einen Lahmen heilt. Danach starb Masolino, ohne die Capelle vollenden zu können, in seinem 37.

---

storbenen Familie Rinuccini bezeichnete Localität im obern Arnothale, in der Gemeinde S. Giovanni, dem Geburtsort Masaccio's." A. v. Reumont in v. Zahn's Jahrb. der Kunstwissenschaft 1870, 1.

*) Wahrscheinlich eine Verwechslung mit dem Goldschmied „Thomasius filius olim Christofani Braccii (geb. 1380, gest. 1430) im J. 1407 Gehülfe Ghiberti's an dessen erster Thüre des Baptisteriums. S. Gaet. Milanesi, Giornale storico degli Archivi Tosc. 1860. p. 193.

**) Die dem Starnina als seinem Meister zugeschriebenen Malereien sind entweder zu Grunde gegangen, oder — wie selbst der Rest in der Capelle Castellari in S. Croce — ihm mit Entschiedenheit abgesprochen worden. War Starnina, dessen Leben zwischen 1354 und 1408 fällt, ein Schüler des Antonio Veneziano, so war er sicher noch in den engen Grenzen giottesker Kunstanschauung und Kunstübung befangen. Deutlich spricht dieß aus den Gemälden eines andern Schülers von ihm, Antonio Vite, in der rechten Seitenkapelle des Chors im Dom zu Prato mit den Geschichten Maria's und des H. Stephanus, welche — die Geistesarmuth und handwerksmäßige Behandlung abgerechnet — ihrem Haupteindruck nach noch aus der alten Kunst geschöpft, wenngleich nicht ganz ohne die Einwirkung des neuen Formensinns, etwa eines Pesello geblieben sind. Eine Beziehung dieser Arbeiten zu Masolino ist in keiner Weise anzunehmen.

***) Der Palast ist im vorigen Jahrh. von Grund aus umgebaut worden; von den angeblichen Gemälden ist keine Spur vorhanden.

†) Der 1675 bei Errichtung der Capelle Corsini herabgeschlagen worden ist.

Jahre um 1440;" (was seine Geburt in's J. 1403 verlegen würde.)

Von Masaccio erzählt Vasari, daß er eigentlich Tommaso geheißen, aus San Giovanni im Valdarno gebürtig gewesen und die Kunst angefangen habe in S. Carmine, als Masolino daselbst die Capelle Brancacci ausgemalt habe. Nach Rom gegangen habe er u. A. für den Cardinal von S. Clemente in dessen Kirche die Capelle der H. Katharina ausgemalt, in einer Capelle von S. Maria maggiore ein Temperabild gefertigt mit Maria zum Schnee, dem Papst Martin und dem Kaiser Sigismund; dann sei er — nach der Zurückberufung des Cosmus Medicis*) und nach Masolino's Tode — nach Florenz zurückgekehrt und habe die Capelle Brancacci, die dieser unvollendet gelassen, übernommen; habe aber, durch die Einweihung der Kirche unterbrochen, ein Gedenkbild dieser Feierlichkeit mit vielen Bildnissen (darunter Filippo Brunelleschi, Donatello, Masolino, „sein Meister," Antonio Brancacci, der Stifter der Capelle und viele Andere) über die Thüre, die zum Convent führt, gemalt; habe dann die Malereien in der Capelle fortgesetzt, ohne sie vollenden zu können, da er im Jahre 1443 mit 26 Jahren vom Tode geraubt wurde.**)

Wenden wir uns, um eine sichere Anschauung zu gewinnen, an dasjenige Werk, das nach übereinstimmenden Zeugnissen aus alter Zeit das gemeinschaftliche Beider und überdieß großentheils erhalten ist, zu dem Bilderschmuck der Capelle Brancacci

*) Diese erfolgte 1434; die Einweihung von S. Carmine 1422! und der Tod Masolino's wie wir eben sahen, 1430!

**) Danach wäre er 1417 geboren, wäre 1422, d. i. in seinem 5. Jahre, durch die Kirchweihe von S. Carmine bei den Malereien in der Brancacci-Capelle unterbrochen, die er nach Masolino's Tode 1440 übernommen, nachdem er große Werke vorher in Rom und andern Orten ausgeführt. Die Widersprüche und Unmöglichkeiten sind handgreiflich!

in S. Carmine zu Florenz! Es ist zugleich das bedeutendste Denkmal italienischer Malerei des 15. Jahrhunderts, da von hier die neue und gute Weise der Kunst ausgegangen, wie von einer hohen Schule, in welcher die nachmals berühmtesten Bildhauer und Maler (wie Vasari III, 162 sagt), Fra Giovanni da Fiesole, Fra Filippo und Filippino, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Ghirlandajo, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, und der göttliche Michelangelo Buonarroti sowie Raphael von Urbino und alle Nachfolgenden ihre Studien gemacht und die Grundsätze der wahren Kunst sich angeeignet haben. Ungeachtet der Bewunderung aller Zeiten, aller Künstler und Kunstverständigen des In- und des Auslandes ist die Geschichte der Capelle nicht vollständig aufgeklärt worden; vielfach weichen die Meinungen über die Urheber der Bilder von einander ab, ja es scheint, daß die neueste hierauf bezügliche Entdeckung die Unklarheit und Unsicherheit nur gesteigert habe. Dennoch ist durch und seit von Rumohr viel geschehen, die Thatsachen festzustellen. Versuchen wir mit Hülfe der Chronologie und Kritik in Verbindung mit den vorhandenen Vorarbeiten das letzte Dunkel zu heben!

Zwar stoßen wir sogleich mit der ersten Frage: „Wann wurde die Capelle und durch wen gestiftet?" auf einen schwierigen Punkt. Als Stifter der Capelle nennt Vasari (III, 159) Antonio Brancacci. Es gab aber 2 Familien Brancacci in Florenz, und in jeder um 1400 einen Antonio. Vasari konnte nur Antonio di Piero di Piuvichese Brancacci aus dem Quartiere di S. Spirito gemeint haben, da der Andere dem Quartiere di S. Maria novella und obendrein einer armen Familie angehörte. Der erste aber war bereits 1391 gestorben, was seine Beziehung zur Capelle Brancacci, deren Gemälde jeden-

falls nicht vor 1416—20 angefangen worden sind, in Frage zu stellen scheint, weshalb die Herausgeber des Vasari L. M. auf die Vermuthung des Dr. L. Passerini eingegangen sind, daß Vasari sich im Namen vergriffen und eigentlich den Felice di Michele di Piuvichese Brancacci gemeint habe, der dem Quartiere di S. Spirito angehörte und von 1418 bis 1434 bedeutende Staatsämter bekleidete. Wenn ich dagegen bei der Angabe Vasari's bleibe, so lasse ich mich durch die Thatsache leiten, daß der Kunstschmuck eines Altars oder einer Capelle stets in Beziehung zu dessen Stiftern steht, und daß daher wahrscheinlich die Geschichte des H. Petrus für die Gemälde der Capelle Brancacci mit Bezug auf ihren Stifter Antonio di Piero Brancacci gewählt worden ist. Wohl ist die Kirche selbst erst am 19. April 1422 eingeweiht; aber bereits 1268 begonnen, und erst 1475 beendigt worden*), so daß der Bau der Capellen ganz unabhängig von der Einweihung anzunehmen ist. Dagegen kann und wird die Capelle Brancacci, wie das so häufig geschah, infolge testamentarischer Verfügung Antonio's di Piero errichtet und ausgeschmückt worden sein. Was nun diesen Schmuck betrifft, so ist er leider nicht vollständig erhalten, indem die Bilder der Decke und der 3 Lunetten übertüncht und durch moderne Malereien ersetzt sind. Die Nachrichten aber aus älterer Zeit geben uns genügende Auskunft über ihren Inhalt. — Wenn wir bei den ältern Meistern für eine umfassende Kunstschöpfung eine Conception, die Entwickelung eines Gedankens in einer Bilderfolge als selbstverständlich vorgefunden, so scheint im Fortschreiten aus dem Reich des Gedankens in das Reich der Wirklichkeit auf den Werth einer Conception, eines innern Zusammenhangs der Theile weniger Gewicht gelegt worden zu sein, als auf

*) Richa, Chiese Fior. X. p. 16.

deren Vollkommenheit für sich. So kommt es, daß die Bilderfolge in der Capelle Brancacci etwas willkürlich, ohne organische Verbindung mit der Architektur erscheint. Den Hauptinhalt derselben bildet das Leben und Sterben des Apostelfürsten Petrus. Sein Zusammenhang mit dem Alten Testament wird durch den Sündenfall und die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies bezeichnet; für seine Stellung im Neuen Testament waren die 4 Evangelisten als Zeugen aufgeführt; diese am Kuppelgewölbe, jene sind an der obern Abtheilung der Pilaster, die den Eingangsbogen tragen, angebracht und noch vorhanden. 3 Wände mit halbkreisförmigem Abschluß (Lunetten) sind für das Leben des H. Petrus bestimmt (die vierte, vordere Seite ist offen). In den Lunetten sah man (nach Vasari) die Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt, gegenüber das Schifflein Petri im Sturm, und über der Altarwand die Reue des Apostels nach der Verleugnung.*) Jede Wand hat eine obere und eine untere Abtheilung. In der obern Abtheilung links beginnt die Bilderfolge mit dem Wunder von dem Zinsgroschen, den Petrus auf Befehl Christi aus dem Maul eines Fisches holte. (Matth. C. 17, 27.) Die Altarwand ist durch ein Fenster und der Altaraufsatz senkrecht, und somit in 4 Felder getheilt, deren obere beide die Predigt des Petrus am Pfingstfest und die darauf folgende Taufe; die untere die Genesung von Kranken, die der Schatten Petri berührt und die Almosen-Austheilung des Apostels enthalten. Weiter ist an der obern Wand rechts die Heilung des Lahmen an der Tempelpforte durch Petrus und Johannes und die Erweckung der Ta-

*) Wir müssen die Angabe auf das Zeugniß des Vasari, der das Bild vor der Vernichtung gesehen, glauben; aber es steht außer dem Zusammenhang, da das oberste Wandbild links eine frühere Scene behandelt, alle andern Wandbilder in die Zeit nach der Passion Christi fallen.

bitha vom Tode durch Petrus abgebildet; darunter Petrus vor Gericht und sein Tod; an den Pilastern unten Petrus im Gefängniß und seine Befreiung aus demselben. Fast alle bisher genannten Bilder sind dem Evangelium oder der Apostelgeschichte entnommen; dagegen ist das untere Bild der Wand links aus der „goldenen Legende vom Stuhle Petri" geschöpft und stellt die Wiederbelebung des Sohnes vom König Theophilus von Antiochien durch Petrus dar, und des Apostels darauf folgende Erhebung auf den Thron; und die Gerichtsscene nebst der Kreuzigung gehört ebenfalls der Tradition.

Ob die Wahl und Reihenfolge der Bilder Einen oder mehr Urheber hat, ist schwer zu entscheiden; deutlich ist nur, daß der Zusammenhang sehr locker, die Auswahl nicht durchaus glücklich ist; wie denn das „Weide meine Schafe!" oder die Taufe des Hauptmanns Cornelius u. a. m. von größerer Bedeutung im Leben Petri sind, als die Wundergeschichten.

Große Verschiedenheit hat von jeher geherrscht in der Vertheilung dieser Bilder an verschiedene Meister, und noch haben sich die berechtigten Stimmführer nicht ganz geeinigt. Der erste, der darüber eine Nachricht gebracht, ist Albertini in seinem Memoriale di molte statue et pitture sono nella inclyta ciptà di Florentia etc. von 1510, darin er sagt,*) „daß die Hälfte der Malereien in der Capelle Brancacci von Masaccio, die andere Hälfte von Masolino sei, mit Ausnahme der Kreuzigung Petri von Filippino." Im Wesentlichen folgt Vasari dieser Angabe, nur übergeht er Sündenfall, Austreibung aus dem Paradies, Almosenvertheilung und Befreiung Petri

*) La Capella de' Brancacci, mezza di sua mano (di Masaccio) et l'altra di Masolino, excepto Sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo (d. i. Filippino).

mit Stillschweigen. Die (untergegangenen) Decken- und Lunettenbilder nebst der Predigt, der Heilung des Lahmen und der Todtenerweckung der Tabitha schreibt er dem Masolino zu; alles Uebrige (mit Ausnahme des halben Bildes aus der Aurea Legenda und der „Verantwortung vor dem Landpfleger," dem Gefängniß und dem Tode Petri, welche — nach ihm — von Filippino ausgeführt sind) dem Masaccio. Mit dieser Vertheilung stimmt von den Neuern v. Rumohr*) überein und fügt nur für die Almosenvertheilung Masaccio hinzu; Sündenfall und Austreibung werden von den Meisten zwischen Masolino und Masaccio getheilt, und (von Gaye) ebenso Gefängniß und Befreiung Christi. Crowe und Cavalcaselle entscheiden sich gegen jede Theilnahme Masolino's an den vorhandenen Gemälden der Capelle Brancacci und schreiben Alles, was nicht dem Filippino gehört, dem Masaccio zu.

Wir werden bei unserer Betrachtung gut thun, daran zu denken, daß eine Frescobilderfolge nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten gemalt wird. Demnach werden wir, da uns die Gemälde der Decke und der Lunetten entrissen sind, unser Augenmerk zunächst auf die beiden Bilder aus der Genesis richten, welche die Reihe der obern Wandbilder beginnen. Adam und Eva, unter dem verbotenen Baume stehend, um dessen Stamm Eva den linken Arm gelegt, und an welchem die in einen Frauenkopf ausgehende Schlange sich emporgewunden, sind 2 schlanke, nach der Natur, aber ohne Individualisierung, oder strenges Formenstudium, wohl aber mit unverkennbarem Schönheitsinn gezeichnete, leicht modellierte und licht gefärbte Gestalten, in fast declamatorischer Stellung, ohne die mindeste Andeutung einer Verlockung von Seite der Schlange, oder Eva's,

*) It. Forschungen II. 245 ff.

sowie des Sündenfalls überhaupt. — Dem ganz entgegengesetzt ist die Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies höchst ausdruckvoll.*) Das Schwert in der Rechten weist der von einer Wolke herbeigetragene Engel mit der ausgestreckten Linken das sündige Menschenpaar aus der Pforte des Paradieses in die wüste Welt hinaus. Adam, niedergedrückt vom Schuldbewußtsein verhüllt, mit beiden Händen das Gesicht; Eva, welche Brust und Leib zu bedecken sucht, wendet — noch um Erbarmen flehend — die Blicke gen Himmel. Die Bewegung beider ist lebendig und wahr; die Zeichnung bekundet ein eingehendes Naturstudium mit möglichst ausführlicher Nachbildung der Formen, kräftiger Modellierung und Färbung, aber — ohne Schönheitsinn! So entschieden entgegengesetzt ist die Anschauungs- und Empfindungsweise dieser beiden Bilder, daß wir durchaus auf 2 verschiedene Urheber schließen müssen; und da es kaum denkbar ist, daß man nach dem „Sündenfall" mit der „Vertreibung" gewartet haben wird, bis die übrigen Bilder der obern Abtheilung gemalt sein würden, so werden wir genöthigt sein, an ihre gleichzeitige Ausführung durch 2 Künstler zu glauben.

Bevor wir eine Entscheidung versuchen, wer der Eine, wer der Andere, und von welchem das eine, von welchem das andere Bild sei, wenden wir uns noch zu den aller Wahrscheinlichkeit nach zunächst ausgeführten Gemälden, dem Zinsgroschen und der Predigt Petri.

Ueberwältigend ist der Eindruck des ersten! Wir sehen Christum, umgeben von seinen 12 Jüngern am Ufer eines See's

*) In Lasinio's Werk und in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 26. sind beide Bilder nebeneinander gestellt, so daß der Gegensatz in die Augen springt.

in gebirgiger Landschaft (am See Tiberias bei Capernaum, Matth. 17, 24.) wandeln und von einem Zöllner, dessen Haus in einiger Entfernung rechts am Wege steht, um den Zoll angesprochen. Christus (der Erzählung des Evangelisten gemäß) gibt Petro den Auftrag, nach dem Ufer des Sees zu gehen und einen Fisch zu fangen, in dessen Maul, wie er ihn versichert, der Zinsgroschen sein werde. Wir sehen auch sogleich links im Bilde in der Ferne den Auftrag glücklich vollziehen und begegnen Petro zum dritten Male in dem Bilde, wo an der rechten Seite der Zöllner zum zweiten Male zum Vorschein kommt, um von ihm den Zoll in Empfang zu nehmen.*)

Dieser aus der ältern Kunst herübergenommenen Darstellweise, welche die Einheit von Zeit und Raum nicht zur Bedingung hat und auf ihrem idealen Standpunkt auch nicht bedarf, widerspricht die auf klarem Realismus beruhende Ausführung des vorliegenden Gemäldes auf das Entschiedenste. Nicht nur, daß die Gestalten rund aus der Fläche treten, so geben schon ihre Umrisse so individuelle Züge, daß man jeden Einzelnen nach seiner Denkweise und Bildung zu kennen, ja seine Lebenserfahrungen zu wissen glaubt, und daß die Formen mit der größten Gewissenhaftigkeit und gründlicher Kenntniß der Natur unmittelbar nachgebildet sind. Die Handlung selbst ist ohne großen Aufwand deutlich ausgedrückt: der Zöllner begleitet seine Forderung mit der Hinweisung auf's Zollhaus; Christus wendet sich zu Petro und zeigt nach dem See; Petrus wiederholt diese Handbewegung, gewissermaßen um sicher zu sein, daß er den jedenfalls überraschenden Auftrag richtig verstanden habe; die unbetheiligten Apostel erwarten nachdenkend

*) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei II. Taf. 28. — Deßgl. in dem Werke von C. Lasinio.

oder im stillen Zwiegespräch den Erfolg. Anstatt einer pyramidalen Gruppierung ist die dem Vorgang mehr entsprechende, natürlichere horizontale Anordnung gewählt; dabei aber hat der Künstler aus der alten Kunst das höchst wirksame Motiv aufgenommen, nach welchem mehre Köpfe perspectivisch neben einander gestellt sind, wodurch die charakteristischen Gegensätze eindringlicher hervortreten. Und hier stehen wir vor dem größten Verdienst des Künstlers, das seine Werke nicht nur zum Wendepunkt für seine Zeitgenossen, sondern zu Vorbildern der italienischen Kunst gemacht hat.

Fast allgemein wird als der Hauptruhm Masaccio's — denn über ihn als Meister dieses Bildes besteht kein Zweifel — seine Kenntniß der Perspective und der Verkürzungen, vornehmlich aber die Weichheit der Formen, und die durch die richtige und consequente Vertheilung von Licht und Schatten bewirkte Abrundung der Gestalten gepriesen. Wir wissen indeß, daß diese Ziele lange vor ihm, wenn auch auf andern Wegen, von Altichiero und Avanzo erreicht waren. Der erste, und stets sich gleich bleibende Eindruck von Masaccio's Gemälden ist, daß mit ihm eine durchaus neue Kunstweise in's Leben getreten ist, die ihre Entstehung nicht der Entwickelung oder dem Uebergang, sondern einem bewußten und entschiedenen Gegensatz gegen die Vorzeit verdankt, wie 100 Jahre vorher die Neuerungen Giotto's gegenüber den byzantinischen Ueberlieferungen. Und diese neue Kunstweise tritt auf mit einem männlichen Ernst, einer schneidigen Kraft und Großartigkeit, vor der selbst der Sinn für Schönheit an Werth verliert, und für welche Vasari keinen bezeichnenderen Ausdruck hat, als die Furchtbarkeit (terribilità), so daß den Gestalten zu voller Wahrheit nichts fehle, als die Sprache. Erhöht aber wird der Ernst noch dadurch, daß Masaccio, die sanfte Modellierung mit farbigen Schatten verlassend,

Licht und Schatten grell neben einander stellt, unbekümmert darum, daß die Lichter fast farblos hell den fast schwarzen Schatten gegenüber, und zwar an dem entgegengesetzten Rande stehen. Das Eindringen von der allgemeinen, oberflächlichen Erscheinung der Formen in ihr inneres Gefüge; die ebenso einfach großartige, als sprechend wahre, geist- und ausdruckvolle Zeichnung der Charaktere; die naturgemäße und doch wohlberechnete und mannichfache Anordnung der Gewänder, ihre breiten Massen, ihr von allen Härten und Schärfen befreiter und doch in den Grenzen eines strengen Styls sich haltender Faltenwurf; der Hintergrund einer geradezu feierlichen Landschaft, in welcher sich Berge hinter Bergen in den bewölkten Himmel emporthürmen; aber vor allem der Eindruck, daß Menschen von ganz ungewöhnlich hoher Bedeutung vor uns stehen, die aber nicht aus der Phantasie geschöpft, der bloßen Gedankenwelt, sondern dem wirklichen Leben mit Fleisch und Blut angehören: dieß Alles hat den Gemälden, deren Reihenfolge mit diesem Bilde beginnt, den tiefeingreifenden, weithin wirkenden Einfluß gegeben. Wie durch einen Zauberschlag waren die Augen aufgethan und man erkannte, wie schattenhaft Alles sei, was man bis dahin für Abbild des Lebens gehalten, und wie oberflächlich man die Natur selbst angesehn hatte.

Die Charaktere betreffend, so ist es sehr wahrscheinlich, daß Masaccio nach reiflicher Ueberlegung die Rollen ausgetheilt hat; doch dürfte es schwer sein, in seine Gedanken vollständig einzudringen. Nur bei Einigen besteht kein Zweifel und wir begegnen auch hier der Grundanschauung von Masaccio's Kunst und deren Uebereinstimmung mit dem Geiste der Renaissance, wie wir ihn auf andern Gebieten des geistigen Lebens wirksam gefunden haben. Welch' eine würdevolle, imponierende Gestalt ist Christus! Freilich unterscheidet er sich weder in der Tracht

noch in der äußern Erscheinung überhaupt von seinen Jüngern, sein mildes Menschenangesicht hat keinen Zug der alten supranaturalistischen Vergötterung; er ist ganz Mensch, wie ein Jeder seiner Umgebung, der Meister zwischen den Jüngern, mit edlen, aber sehr individuellen Formen, schwarzem, gescheiteltem Haupthaar, und gleichem Lippen-, Backen- und getheiltem Kinnbart, seines Alters etwa 30 Jahre. Petrus, ungefähr doppelt so alt, mit weißem, vollem, etwas gekräuseltem Haupthaar, vollem, weißem und breitem Bart, tiefliegenden, funkelnden Augen, und sehr strengen und festen Zügen, die seine Felsennatur, durch die er vor seinen Genossen hervorragt, bezeichnen. Johannes, jugendlich, bartlos, mit reichem gelocktem Haupthaar, griechischem Profil und sanftem, schwärmerischem Ausdruck in den feinen Zügen. Die übrigen Apostel, ebenso nach Altersstufen, Haar- und Barttracht verschieden, sind Alle von einem ernsten, Vertrauen einflößenden Aussehn, bis auf den vorletzten zur Rechten, in dessen dunkeln Blicken und verschlossenen Mienen ich den Judas zu erkennen glaube; während uns in dem letzten — nach Vasari's Angabe — das Bildniß Masaccio's erhalten ist. Der Zöllner ist ein junger Mensch von ordinärem Aussehn, in einem kurzen Kittel und mit nackten Beinen. — Es darf nicht unbemerkt bleiben, daß auch in der Landschaft Naturstudien wahrzunehmen sind, von denen die ältere Kunst keine Vorstellung hatte, und daß hier zum ersten Male Berge und Bäume der Wirklichkeit ähnlich dargestellt sind.

An dieses Bild schließt sich, an der Altarwand oben links, die Predigt Petri an, ohne Zweifel jene Anrede an die Bevölkerung von Jerusalem am Pfingstfest, in welcher er Zeugniß von dem gekreuzigten Jesus als dem Messias und Christ ablegt, und infolge deren sich so Viele auf den Namen desselben taufen ließen, was den Inhalt des nächstfolgenden Bildes aus-

macht.*) Welch' ein auffallender Unterschied der Gefühlsweise zwischen diesem und dem vorhergehenden Gemälde!**) Haben wir in letztrem eine außerordentliche Strenge in der Form, in der Modellierung und im Ausdruck als Grundton, Kraft und Großartigkeit als die Seele des Künstlers erkannt, so tritt uns im Bilde der Predigt eine auffallende Milde und Weichheit und ein klar ausgesprochener Schönheitsinn entgegen, sowie (mit Ausnahme des ersten Kopfes links) eine durchaus andere Modellierung mit sanften Uebergängen vom Licht zum Schatten und ein Versuch der Gruppierung. Wohl trägt Petrus seine Lehre von der Gottessohnschaft Jesu mit der Wärme der Ueberzeugung vor; aber der Petrus des vorhergehenden Bildes würde im Feuer der Inspiration zu dem Volke reden! Die Zuhörerschaft, Frauen voran, Greise, Männer, zeigen eine große Aufmerksamkeit und innere Bewegung; es fehlt auch nicht an einem Gleichgültigen in der Mönchskutte und an einem Feindseligen von pharisäischem Aussehn. Die wirksame Nebeneinanderstellung von Köpfen findet sich auch hier, und nimmt sich ganz besonders gut aus, wo ein andächtig aufschauender, sehr schöner Frauenkopf zwischen einem gleichfalls schönen in Nachdenken versunkenen Mädchenantlitz und einem vielleicht von Schuldbewußtsein niedergedrückten Greis uns entgegen leuchtet. Nur in Einem, aller weichen und frommen Stimmung ungeachtet, stimmen beide Gemälde (vom Zinsgroschen und von der Predigt) überein: *der ältere Kunststyl ist verlassen, die Sprache gehört einer neuen Zeit an!*

Vasari nennt uns *Masolino* als den Meister des zweitgenannten Bildes, und charakterisiert ihn, dessen Werke er

*) Es ist leider in spätern Zeiten hier ein hohes Altarwerk aufgeführt worden, das die Bilder dieser Wand theilweis verdeckt.

**) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. Taf. 27.

mit besondrer Aufmerksamkeit betrachtet hat („molte volte considerato"), — wie mir scheint — mit richtigem Blick: „seine Weise ist sehr verschieden von derjenigen der Meister vor ihm, indem er seinen Gestalten Erhabenheit, den Gewändern Weichheit, den Falten Schönheit gab. Auch seine Köpfe sind viel besser gezeichnet, namentlich die Augen; dann auch die Körpertheile; er verstand sich auf Abrundung durch Schatten und Licht und auf Verkürzungen; den Frauenköpfen gab er lieblichere Züge, den Jünglingen eine leichtere Bekleidung und kannte die Gesetze der Perspective; vor allem aber war er Meister in der Frescomalerei, so daß seine Farbentöne trefflich verbunden sind und die Carnation das mildeste Sfumato hat."

Das nächstfolgende Bild in gleicher Höhe an der rechten Seite zeigt uns die Wirkung der Predigt Petri auf die Zuhörer, von denen Viele sich von ihm auf den Namen Christi taufen lassen und damit die erste Christengemeinde bilden.

Dieß Gemälde hat außerordentlich gelitten; doch ist am Ueberrest desselben noch deutlich der große Unterschied von dem Bilde der Predigt, sowie die gleichgroße Uebereinstimmung mit dem Bilde vom Zinsgroschen und der Austreibung aus dem Paradiese zu erkennen.

Links steht der Apostel, in Tunica und weiten Mantel gekleidet, und gießt mit der Rechten aus einer Muschelschaale Wasser auf das Haupt eines ganz entkleideten, im fließenden Wasser knieenden Jünglings, der demüthig, mit gesenktem Haupt und gefalteten Händen die mysteriöse Handlung an sich vollziehen läßt. Ein andrer, ebenfalls nackter Jüngling steht hinter ihm und deutet durch die über der Brust verschränkten Arme, wie durch die halbeingeknickten Knie und die ganze Körperhaltung an, daß ihm die Temperatur der Luft sehr ungemüthlich ist; eine Darstellung, die dem Künstler mannichfaches

Lob eingetragen hat. Von den weiter zurückstehenden, der Taufe gewärtigen Personen sind nur Spuren der Köpfe zu erkennen, von den beiden ältern Männern mit Turbanen hinter dem Apostel kaum die Spuren der Köpfe. Leider ist der Kopf des H. Petrus ganz unkenntlich, so daß ein Vergleich mit dem Petrus des Zinsgroschens abgeschnitten ist. Dagegen weisen die energische, aus gründlichen Naturstudien und geschärfterem Formensinn gewonnene Zeichnung des Nackten und die durch fast grelle Scheidung von Licht und Schatten bewirkte Modellierung, in Verbindung mit dem ernsten, hochgebirgigen Hintergrund mit Entschiedenheit auf Masaccio hin.*)

An dieses Bild reiht sich in der gleichen Höhe an der rechten Seite der Capelle die Heilung des Lahmen und die Erweckung der Tabitha (Apostelgesch. C. 3 u. C. 9.).**) Den Schauplatz bildet das Innere einer Stadt, mit verschiedenen, sehr massiven Häusern, links mit einer offenen Arcaden-Halle, rechts mit dem offenen Vorraum eines Hauses. Auf einem Stein vor der offenen Arcaden-Halle, die den Eingang zum Tempel bildet, sitzt ein Bettler, der Lahme der Apostelgeschichte, obwohl durch nichts als solcher gekennzeichnet, und streckt, eine Gabe heischend, die leere Hand gegen Petrus aus, der mit Johannes im Begriff ist, in den Tempel zu gehen. Petrus gibt ihm halbgeneigt und seine leere Hand ihm zeigend, die bekannte Antwort: „Silber und Gold habe ich nicht" u. s. w. und heißt ihn im Namen Christi aufstehen und wandeln. Keine Bewegung aber des Apostels entspricht seinem Machtwort; ebensowenig, als sein Lahmsein, ist die Heilung des Lahmen ausgedrückt. Aber mildes Bedauern spricht aus dem Angesicht des Petrus, ein Anflug von Verlegenheit aus dem des Johannes; von sprechenderm

*) Eine, natürlich unvollkommene, Abbildung bei Crowe ꝛc. I. p. 534.

**) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. Taf. 29.

Ausdruck sind Mienen und Bewegung des Bettlers. — Auf dem Vorplatz des Hauses zur Rechten steht ein Sarg, aus welchem eine bis auf das Antlitz ganz verhüllte Frau sich aufrichtet, — es ist Tabitha, — die mit über der Brust gekreuzten Armen zu den beiden herantretenden Aposteln aufblickt, von denen Petrus segnend die Hand gegen sie erhebt. Vor uns zur Linken der Erweckten knieen zwei Frauen, eine ältere und eine jüngere, jene mit dem Ausdruck des Staunens über das Wunder; diese, bei welcher der Schmerz um den Verlust und die Dankbarkeit für die Rettung zugleich nach Worten suchen; an der andern Seite stehen 3 ältere Männer, in denen der Künstler, wie es scheint, 3 rasch sich folgende Momente hat darstellen wollen, indem der erste sich mit einer Art Schauer von der vermeintlichen Todten abwendet; der zweite ihr als der Wiedererweckten zweifelnde Blicke zuwendet; der dritte von der Wundergewalt des Apostels über den Tod auf's tiefste ergriffen ist.

Zwischen den beiden Scenen vor dem Tempel und vor dem Haus, und ohne irgend welche Beziehung zu einer derselben, gehen auf offener Straße zwei wohl- und modern-florentinisch gekleidete junge Männer ihres Weges, im ruhigen Gespräch mit einander.

In der Auffassung folgt der Meister dieses Bildes dem Bilde vom Zinsgroschen: das Nacheinander in der Zeit hindert ihn nicht am Nebeneinander im Raume; das Talent der Darstellung ist nur um Weniges mehr entwickelt, als beim „Sündenfall" und bei der „Predigt Petri"; die Heilung des Lahmen ist nicht über den Moment der Almosenbitte hinausgeführt, und bei der Todtenerweckung nimmt Petrus fast keine andere, höchstens eine noch schwächere Stellung ein, als bei der Predigt, obwohl er im Ganzen nur eine Wiederholung seiner selbst ist. Die Formengebung beruht auf fleißigen, wenn auch nicht sehr strengen Naturstudien und ist wesentlich durch einen Schönheitsinn modi-

ficiert, wie er am entschiedensten an den beiden Jünglingen in der Florentiner Tracht und in der jungen Frau am Sarge der Erweckten sich kundgibt, in welcher letztern man die Eine der beiden Zuhörerinnen aus der „Predigt" wieder erkennen möchte. Gleicherweise hat der Faltenwurf mehr weiche und fließende, als strenge und scharfe Formen, und in der Modellierung fehlen die reichen Mitteltöne nicht. An den Gebäuden tritt die fortschreitende Kenntniß der Perspective hervor, wie denn auch an dem Bettler der Künstler sich in der Zeichnung von Verkürzungen versucht hat. Der Grundton der Färbung ist licht, jedoch mit kräftigen Schatten. — Eine besondere Neuerung muß man in der Einführung der beiden, ganz unbetheiligten jungen und schönen Florentiner erkennen, die im Styl an die Weise Pesello's erinnern und den Reigen beginnen, der die florentinische Gegenwart zu Zeugen längst vergangener oder traditioneller Erlebnisse macht.

Und so schließt sich nach meiner Ansicht dieses Bild — in klarem Gegensatz gegen die „Vertreibung aus Eden," den „Zinsgroschen" und die „Taufe" — an den „Sündenfall," und die „Predigt" an, als das Werk Masolino's, so daß für die obere Abtheilung aller drei Wände Albertini's früher angeführter Ausspruch, daß die Gemälde der Capelle zur Hälfte von Masolino, zur Hälfte von Masaccio seien, wörtlich zutreffen würde.

Weiter reicht Masolino's Betheiligung an der Ausmalung der Capelle Brancacci nicht. Bevor wir deßhalb zu der untern Abtheilung der Capelle niedersteigen, dürfte es angemessen sein, das Verhältniß der beiden Künstler, von denen — nach Vasari — der eine der Schüler des andern gewesen, näher in's Auge zu fassen.

Was ihre Namen betrifft, so sind beide nach italienischem Sprachgebrauch übliche Modificationen desselben Namens Tommaso: Masaccio, der häßliche, Masolino, der hübsche Thomas.

Weder der eine Name, noch der andere ist bisher in florentinischen Urkunden gefunden worden.*) Masaccio, im Libro dell' Arte von 1427 eingetragen mit dem Namen Maso di Ser Giovanni da chastello Sangiovanni; nach seiner Denunzia (Gaye a. a. O. I, 115) vom J. 1427, in welcher er sein Alter als 25 Jahre angibt, 1402 geboren, ist 1429—30 gestorben, wie aus der gerichtlichen Erklärung eines Gläubigers, Niccolo di Ser Lapo, von 1430 hervorgeht, der auf einen Schuldrest Masaccio's von 60 Fl. Verzicht leistet, „weil Tommaso nach Rom gegangen und dort gestorben sei, sein Bruder Giovanni aber die Erbschaft nicht antreten wolle.**) Dieß wird es nicht unmöglich erscheinen lassen, daß er durch die Kirchweihe von S. Carmine 1422***) in den Arbeiten für die Capelle Brancacci unterbrochen worden, wie Vasari erzählt, und selbst die von demselben Autor ihm zugeschriebenen, jedenfalls frühern Fresken in der St. Katharinen-Capelle in S. Clemente zu Rom könnten wenigstens theilweis als ein Erstlingswerk von ihm herrühren.

In gleicher Weise ist, oder war die Persönlichkeit Masolino's nicht festgestellt. Wer von den gleichzeitigen Künstlern in Florenz mit Namen Maso, oder Tommaso der Masolino Albertini's†) sei, war urkundlich nicht ermittelt. Vorläufig hielt man sich an Vasari's Angabe, daß er 37 Jahre alt um's Jahr

*) Mit Ausnahme des Bildhauers und Erzgießers Maso di Bartolommeo, detto Masaccio. Archiv. dell' Op. d. Duomo di Firenze, Allogazioni anno 1445 f.; s. Rumohr a. a. O. II, 244 und in diesem meinem Buche S. 89.

**) Giorn. stor. d. Archiv. Tosc. 1860. III.

***) La chiesa del Carmine fu consecrata il 19 di Aprile del 1422 dal Arcivescovo Amerigo Corsini. — Vasari L. M. III. p. 159. not. 4. — Richa, Chiese Fior. X. p. 18.

†) Im o. g. Memoriale di molte statue et pitture sono nella inclyta ciptà di Florentia, 1510.

1440 gestorben, mithin um 1403 geboren sei, vollkommen ein Zeitgenosse, dann aber auch nicht der Meister Masaccio's. Vergeblich hatte man nach bestimmteren und beglaubigten Nachrichten über ihn geforscht. Da verbreitete sich in den 40ger Jahren plötzlich die Kunde, es seien in Castiglione di Olona in der Nähe von Mailand überweißte Fresken aufgedeckt worden, die urkundlich mit dem Namen Masolino's bezeichnet seien. Die erste Mittheilung darüber brachten die Herausgeber des Vasari L. M. im Commentario zum Leben des Masolino (III S. 138); aber nicht auf Grund eigenen Augenscheins. Eine sehr genaue, auf unmittelbaren Studien begründete, mit einer Abbildung begleitete Beschreibung brachten sodann Crowe und Cavalcaselle im I. Band der History of painting in Italy p. 499 ff. Ihnen folgte A. v. Zahn in seinen Jahrbüchern für Kunstwissenschaft 1869. I. S. 155 mit einer sehr gründlichen kritischen Abhandlung nebst mehren skizzierten Abbildungen, die er an Ort und Stelle gemacht hatte. Ich selbst war im April 1867 in Castiglione und meine Aufzeichnungen stimmen im Wesentlichen mit denen der vorgenannten Schriftsteller (und wo sie sich scheiden, mit denen von A. v. Zahn) überein. Die beglaubigende Unterschrift halte ich für unangreifbar. Die Gemälde befinden sich zum Theil in der Collegiatkirche von Castiglione, zum Theil im Baptisterium. Stifter der Gebäude, wie der Malereien ist der Cardinal Branda di Castiglione.

Die Collegiatkirche zu Castiglione di Olona ist nach der Inschrift eines Reliefs über ihrem Außenportal in italienisch-gothischen Minuskeln im Jahre 1428 vollendet worden.*) Die

*) Nostri millenus quadrigentesimus atque vigen octavus dni devolvitur annus, dum gradibus summis pater in xpo reverendus ac dns branda dominus de castiglieno † cardinea sede residet qui presbiter ipse perfecit ad laudes hoc templum virginis alme cum qua

Gemälde im Chor, im Verlauf des vorigen Jahrhunderts übertüncht, und im Jahre 1843 infolge der Bemühungen des Advocaten Carlo Longhi und des Abate Malvezzi von der Tünche befreit, sind in hohem Grade beschädigt; doch erkennt man noch deutlich einen großen Unterschied zwischen den bessern Fresken der Wölbung und den geringern der Seitenwände.

Die Decke ist der H. Jungfrau gewidmet. Es folgen sich: Vermählung, Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Himmelfahrt und Krönung Mariä. Die Conception verräth künstlerischen Tact durch die Wahl und Zusammenstellung der Gegenstände, die in der Verbindung von Himmelfahrt und Krönung gipfelt.

Nicht ohne Geschick sind in die sehr spitzen dreieckigen Räume die Darstellungen componiert und möglichst in Massenwirkung gehalten.*) In der Zeichnung ist jede Erinnerung an den Styl Giotto's verschwunden, zugleich aber jede Annäherung an den Naturalismus fern gehalten. Ein idealer Formensinn, der in den Motiven, in Physiognomien, selbst in den Gewändern hin und wieder lebhaft an Fiesole mahnt, steigert sich bei einzelnen Köpfen zu wirklicher Schönheit. Weder von Modellierung noch von Perspective tritt ein klares Bewußtsein an den Tag Das Bildniß des Stifters, Cardinal Branda, den der Künstler vor dem neugeborenen Heiland knieend dargestellt hat, geht — soweit der Zustand des Bildes ein Urtheil gestattet — noch nicht auf feinere Physiognomien-Bezeichnung ein. Die Behandlung im Ganzen aber, Farbenauftrag und Ausführung weisen auf eine nicht gewöhnliche künstlerische Begabung hin.

Dieß kann nun nicht mit gleichem Rechte von den Wandge-

---

primates laurentius et protomartir stat (soll heißen stef.) s^{i}. et dignam superi impetrare salutē. (A. v. Zahn a. a. O. I. S. 169.)

*) Die Eintheilung bei v. Zahn a. a. O.

mälden aus dem Leben der HH. Stephanus und Laurentius gesagt werden, und fast scheint es, als habe Masolino keinen Theil daran, da sein Name oben unter dem Bilde von der Geburt Christi steht.*) Nicht allein, daß in Composition und Zeichnung auffallende Neuerungen zu bemerken sind, so ist auch die Ausführung sichtbar flüchtig und selbst roh. An der Wand zur Rechten sind (oder waren) die Scenen aus dem Leben des Stephanus, in den Lunetten: seine Einweihung zum Diaconus und seine Predigt vor dem Volke; darunter seine Verantwortung vor dem Hohen-Rath, seine Steinigung und sein Begräbniß.

Auf der entgegengesetzten Seite folgen sich in gleicher Anordnung die Scenen aus dem Leben des H. Laurentius: wie er Almosen austheilt und vor den Imperator geführt wird; wie er einen Jüngling tauft und zwei Greise beschenkt; darunter sein Martyrium und sein Begräbniß. — Obwohl der Zustand der Bilder ein sicheres Urtheil nicht gestattet, so ist doch so viel zu erkennen, daß bei ihnen der Naturalismus seine Ansprüche, wenn auch noch mit Bescheidenheit (oder mit Unvermögen) geltend zu machen beginnt.**) Der Maler sucht auffallende Züge oder Erscheinungen in der Wirklichkeit auf, ohne durch die Darstellung selbst dazu veranlaßt zu sein; ein deutliches Merkmal naturalistischer Tendenzen, Nebenzwecke zur Hauptsache zu machen, die Kunst in die Lösung formaler Aufgaben zu setzen.

Wer durch die von den Herausgebern des Vasari L. M., von Cavalcaselle und Crowe gegebenen Nachrichten von den Malereien in Castiglione angeregt mit großen Erwartungen die Reise gemacht und in der Collegiatkirche seine Betrachtungen angestellt

*) MASOLINVS DE FLORETIA PINSIT.

**) v. Zahn a. a. O. theilt einen Profilkopf und zwei stark verkürzte Köpfe aus der Steinigung und dem Begräbniß des Stephanus mit, welche die obige Bemerkung rechtfertigen.

hat, wird sich sicherlich enttäuscht gefunden haben. Es wird ihm aber eine Entschädigung geboten, sobald er in's Baptisterium tritt, dessen Gemälde — obschon weit entfernt von den Fresken in St. Carmine zu Florenz, doch — die Bilder der Collegiatkirche ein gut Theil hinter sich lassen. Der oblonge Raum mit einem Choranbau ist mit Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes ausgemalt. Zacharias im Tempel und (vielleicht, aber fast ganz zerstört) die Heimsuchung (beide an der Eingangswand); sodann an der Wand links (ebenfalls nur zu errathen) die Geburt des Johannes, und Zacharias, der seinen Namen niederschreiben will; im Chor die Predigt des Johannes (fast verdorben), daneben seine Hinweisung auf Christus, und über dem Fenster die Taufe Christi; an der Decke der ewige Vater von anbetenden Engeln umgeben. Danach folgt Johannes als Ankläger des Herodes und seine Gefangennehmung; seine Enthauptung; die letzte Wand (rechts vom Eingang) zeigt Herodes an einer (leeren) Tafel zwischen 3 seiner Räthe sitzend, vor ihm, von drei Männern gefolgt, einen Diener zur Seite, die Tochter der Herodias, Bericht erstattend vom Ende des Johannes, dessen Kopf sie — wie am Ende des Bildes zu sehen — ihrer Mutter dargebracht und dessen Begräbniß auf einem Hügel im Hintergrund zu sehen ist.*) An der Decke hat der Künstler die 4 Evangelisten, an dem Tribünenbogen der Chornische die 4 Kirchenväter abgebildet.**)

Obschon auch vielfach beschädigt geben doch diese Gemälde einen ziemlich genügenden Aufschluß über die künstlerischen Eigenschaften ihres Urhebers. Der erste und bei eingehender Be-

*) Abbildung bei Crowe a. a. O. I. p. 504.

**) So habe ich's in meinen Reisenotizen; v. Zahn sagt statt dessen „an der Laibung der Chornische je 3 Kirchenväter und 3 Propheten." Hat er Recht, so hat jedenfalls der Künstler Unrecht gegen die herkömmliche Zusammenstellung.

trachtung sich immer steigernde Eindruck war die Erinnerung an die Neuerungen Pesello's und mehr noch an die Empfindungsweise des Fiesole, wie sie schon — obschon viel schwächer — durch die Deckenbilder der Collegiatkirche geweckt worden. Die Compositionen betreffend, so ist die Anordnung fast durchweg sehr mangelhaft, selbst ungeschickt (z. B. wo Johannes auf Christus hinweisen soll, aber sein Ziel gänzlich verfehlt, oder wo Herodes die Tochter anhört und beide von müßigen Personen umgeben sind, und ein leerer Raum, durch eine lange Säulenhalle eingenommen, sie scheidet von der Uebergabe des Johanneshauptes an die Herodias.) In den Motiven tritt — aber nicht durchgängig — eine überraschende Wärme und Klarheit der Empfindung hervor, wie z. B. in der Gestalt Christi bei seiner Taufe, die er mit rührender Bescheidenheit als eine heilbringende Gnade mit gesenktem Kopf und halberhobenen Armen durch Johannes an sich vollbringen läßt, der seinerseits ergriffen von der Bedeutung des Moments in fast stürmischer Bewegung aufs Knie gesunken die Schaale über dem Haupte Jesu ausgießt. Bringt nun dabei der Künstler noch nackte Figuren an, von denen die eine einen Strumpf aus-, die andere Hosen an-, die dritte sich das Hemd über den Kopf zieht, die vierte frierend in ein Gewand sich hüllt, so haben wir Motive vor uns, die mit der Taufe Christi, überhaupt mit einer feierlichen, religiösen Handlung nichts gemein haben, sie zu einer gewöhnlichen Badescene machen, bei welcher es dem Künstler darauf ankommt, seine Studien des menschlichen Körpers und die Wirkung des kalten Wassers auf denselben an den Tag zu legen.*) Andere Motive

*) Eine leichte, aber gut aufgefaßte Skizze bei v. Zahn a. a. O., wo auch sonst noch einzelne Details aus dem Baptisterium, wie aus der Collegiatkirche zu sehen sind. — Ich brauche kaum aufmerksam zu machen, daß der Frierende an das gleiche Motiv Masaccio's in S. Carmine erinnert.

machen einen fast komischen Eindruck, z. B. wenn Herodes den ausgestreckten, die Beschuldigung aussprechenden Arm des Johannes mit derselben Bewegung gegen diesen beantwortet. Die völlige Gleichgültigkeit, womit Herodias die Schüssel mit dem abgeschlagenen Haupte des Täufers sich auf den Schooß setzen läßt, wird nur von der Empfindungslosigkeit der Tochter übertroffen, mit welcher diese es thut, so daß man nicht weiß, gilt das Entsetzen der beiden anwesenden Hofdamen dem abgeschlagenen Haupt, oder der Seelenruhe der Gebieterinnen.*) — Die Zeichnung ist nicht fehlerfrei, bezeugt aber ein sehr fleißiges Studium der Natur und anderer Mittel, den Darstellungen den Schein der Wirklichkeit zu geben. Und hiermit kommen wir an die ausgesprochenste Eigenthümlichkeit des Künstlers: er ist durch und durch Idealist in Form und Farbe, Gedanke und Anschauungen, verfolgt aber mit gleichem Eifer die Erscheinungen der äußern, wirklichen Welt. Eine feine, ideale Schönheit spricht aus den Köpfen, namentlich der Engel, erhöht durch ein ganz klares, goldtoniges Colorit und sehr blondes, lockiges Haar; andere Köpfe sind von breiten, charakteristischen Formen, wie der Täufer, oder Jesus, bei denen man nicht an ein Modell denkt; daneben aber sieht man den nackten Körpern eine so gewissenhafte Unterordnung unter die Natur an, wie die ältere Kunst sie noch nicht kannte. Diese ganz neue Freude einer augenscheinlich treuen Nachahmung der Wirklichkeit in Form und Bewegung ließ den Künstler auch den Versuch perspectivischer Aufzeichnung von Gebäuden, langen Säulenhallen und dergleichen machen und mit Glück ausführen, und mochte ihn auch bestimmt haben, seine Gestalten wenigstens theilweis in die Tracht des 15. Jahrhunderts zu kleiden. Wo er aber freie Gewänder verwendet,

*) S. bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O.

hält er sie im großen Styl, mit bezeichnenden Zügen, Brüchen und Flächen, wie bei den Evangelisten und Kirchenvätern, die sowohl in dieser Beziehung wie in der Auffassung im Allgemeinen so lebhaft an Fiesole erinnern, daß sie in irgend einer unmittelbaren Beziehung zu dessen Werken stehen müssen, denen sie auch in dem bewundernswürdig feinen Farbenauftrag und der glatten vollendeten Ausführung ähnlich sind. — Am Tribunenbogen liest man die Jahrzahl MCCCCXXXV und einige (unzusammenhängende) Reste der ursprünglichen Inschrift.*)

Es steht nichts im Wege, diese Malereien als die — nur 7 Jahre spätere — Arbeit des Künstlers zu betrachten, der die Deckenbilder der Collegiatkirche ausgeführt hat; es ist derselbe, nur theilweis von Neuerungen der Zeit berührte Geist!

Durch die Entdeckung der Malereien in Castiglione war der Name des Malers Masolino aus Florenz urkundlich festgestellt und der Weg zu fernern biographischen Forschungen aufgeschlossen. Unter den florentinischen Künstlern der Zeit mit dem Namen Tommaso fand sich keiner, der zu den Verhältnissen des Malers in Castiglione besser paßte, als Tommaso, Sohn des Anstreichers Cristoforo Fini, geb. 1383 zu Panicale in S. Giovanni im obern Arnothale, dem Geburtsorte Masaccio's, i. J. 1423 am 18. Januar als Tommasius Filius Cristofori Fini, pictor sancte Felicitatis de Florentia in die Genossenschaft der Medici e Speziali aufgenommen. Er folgte nach dieser Zeit einem Rufe des Filippo Scholari (gen. Pippo Spano), Obergespanns von Temeswar, eines geborenen Florentiners, nach Ungarn, wo er 1427 nach Filippo's Tode sich noch aufgehalten, wie aus einer Erklärung seines Vaters hervorgeht,

*) v. Zahn a. a. O. gibt letztere und bemerkt von der Jahrzahl, welche Crowe und Cavalcaselle anzweifeln, daß sie neu über die alte gemalt, also richtig sei. —

die auch zugleich sein Geburtsjahr feststellt.*) In Ungarn scheint Masolino mit dem Cardinal Branda di Castiglione bekannt worden zu sein, der im Jahre 1421 zur Beilegung der hussitischen Wirren eine Mission nach Temeswar erhalten hatte. Wenigstens war er zwischen 1428 und 1435, wie wir gesehen haben, im Auftrag des Cardinals in Castiglione beschäftigt. Ueber Masolino's Thätigkeit nach dieser Zeit und über seinen Tod sind wir ohne Nachricht, wenn wir nicht auf Vasari zurückkommen wollen, nach welchem er um 1440 gestorben sein würde.

Dagegen führt uns Vasari's Nachricht von einem Aufenthalte Masolino's in Rom zu einem Werke, das der Biograph zwar dem Masaccio zuschreibt, das indeß in der künstlerischen Empfindung den Fresken in Castiglione sehr nahe steht: zu den Wandgemälden der St. Katharinen-Capelle in S. Clemente, die denn auch neuerdings von Einigen dem Masolino zugeschrieben werden.**)

Ueber dem Eingang zur Capelle ist (oder war) die Verkündigung, im Bogen eine Folge von Brustbildern der Apostel gemalt; dem Eingang gegenüber, oberhalb des Altars die Kreuzigung; an der Wand rechts (wahrscheinlich) das Leben des H. Clemens, links die Legende der H. Katharina von Alexandrien.

*) Sowohl die Nachricht vom J. 1423, als diese von 1427 verdanken wir den Forschungen C. Milanesi's (veröffentlicht im Giornale storico etc. 1860). Die letztre lautet: „Postata al catasto, quartiere S. Croce, Gonfalone Bue, per Cristoforo di Fino 1427: „Tommaso mio figliuolo sta in Ungheria; dicesi di dovere avere certa quantità di danari dal erede di Messer Filippo Scholari. Non e chiarito il che, e però non vi si da. Sono fiorini 360 di moneta commune ch'erano iscritti in Simone Milanesi e Simone a Tommaso Corsi." Zugleich gibt der Vater an, daß sein Sohn Tommaso 43 Jahr alt sei; wonach derselbe zwischen 1383 und 1384 geboren worden.

**) Abbildung von Carlo Labruzzi, Le pitture di Masaccio esisteuti in Roma nella Basilica di S. Clemente colle teste lucidate, pubbl. da Giov. dall' Armi. Roma 1809.

Die Mitte des Altarbildes nimmt Christus am Kreuz ein zwischen den beiden Schächern, deren Seelen — nach überlieferter Darstellweise aus der alten Schule — in Kindsgestalt je nach ihrer Würdigkeit von einem Engel, oder von einem Teufel in Empfang genommen werden. Magdalena umfaßt das Kreuz Christi am Fußende, Maria sinkt bewußtlos in die Arme der Freundinnen, denen Johannes Beistand leistet; links stehen die Feinde Christi, ein langer Zug von Kriegsknechten durchschneidet das Bild. — Bei der fast gänzlichen Erneuerung desselben durch die Restauration läßt sich davon nur sagen, daß einzelne Gruppen gut geordnet sind, während die Anordnung im Ganzen des Zusammenhangs entbehrt; und daß man den nackten Körpern ein eifriges, wenn auch nicht genügendes, Naturstudium ansieht, das an die Bilder des Baptisteriums in Castiglione erinnert. — Die Bilder der Wand zur Rechten, angeblich die Geburt des H. Clemens und Scenen aus seinem Leben und sein Tod, kommen wegen theilweiser Zerstörung und mehrfacher Uebermalung nicht in Betracht. Dagegen wird unsere Aufmerksamkeit von den Bildern der gegenüberstehenden Wand auf das lebhafteste in Anspruch genommen, wo wir in der obern Abtheilung dargestellt sehen, wie Katharina, die jugendliche Königstochter von Alexandrien, sich weigert, vor der Statue einer heidnischen Gottheit Opfer darzubringen; wie sie die Tochter des Kaisers Maximinus im Gefängniß bekehrt und wie diese dann den Martyrertod stirbt, von einem Engel aber zum Himmel getragen wird. In der untern Abtheilung folgen sich: die Disputation der Heiligen mit den alexandrinischen Philosophen, der vergebliche Versuch, sie zu rädern und endlich ihre Enthauptung, mit ihrem Begräbniß und ihrer Seele Aufnahme in den Himmel.

Zu den schönsten Stellen dieses Bildercyclus gehört die Zusammenkunft der Heiligen mit der gefangenen Königin, und mit

Recht sagen Crowe und Cavalcaselle davon, daß nichts anmuthiger, natürlicher und zarter gedacht werden kann, als die Königin, wie sie am Fenster des Gefängnisses sitzt, und als Katharina, wie sie sich auf dasselbe stützt, und daß in Beider Mienen ein so heiliger Ernst, eine solche Frische und Schönheit liegt, die Alles übertreffen, was Masolino in Castiglione gemalt hat. Dieß gilt nicht minder von der Disputation, die mit ihrer Einfachheit und Klarheit der Composition, der Wahrheit der Darstellung, dem sprechenden Ausdruck, dem reinen und fast kindlich anspruchlosen Styl und dem geistigen Hauch, der das Ganze durchdringt, die größte Verwandtschaft mit der Auffassungsweise Fiesole's zeigt. Der Kaiser, in der Mitte und Tiefe eines Zimmers auf erhöhtem Stuhle sitzend, hat eine Anzahl Philosophen, ältere Männer, würdigen Aussehns, versammelt, die vor ihm, je 4 auf einer Seite, Platz genommen. Die Heilige steht zwischen ihnen, so daß sie der einen Seite den Rücken zukehrt, und macht ihnen ihre Schlußfolgerungen, denen diese mit Aufmerksamkeit folgen, durch Herzählen an den Fingern deutlich. Ihr Sieg ist vollständig: die Philosophen geben sich für überwunden; müssen aber die Bekehrung im Feuertode büßen, bei welchem sie von den Heiligen getröstet werden; was in einem Bilde an der Wand angedeutet ist. „In diesem schönsten und am wenigsten verletzten Bilde offenbaren sich, aber allerdings auf einer niedrigern Stufe künstlerischer Ausbildung, die Größe und Einfachheit, der Ernst und Geist, wie sie in der Brancacci-Capelle den Beschauer fesseln; Gleichgewicht aber und Harmonie in der Anordnung, die Verhältnisse der Gestalten unter sich und zur architektonischen Umgebung sind ein unverkennbarer Fortschritt über Masolino's Kunst, wie sie in Castiglione di Olona zu Tage tritt.“*)

*) Crowe ꝛc. I, 522, wo zugleich eine Abbildung der Composition zu sehen ist.

Die Vermuthung, daß diese Gemälde in S. Clemente nicht von Masaccio, wie man — nach Vasari — fast allgemein angenommen, sondern von Masolino herrühren, hat einen Schein von Wahrscheinlichkeit gewonnen durch die geschichtlichen Nachweisungen A. v. Reumont's über den Cardinal Branda Castiglione in A. v. Zahn's Jahrbüchern der Kunstwissenschaft.*) Danach wurde „der edle Mailänder Branda Castiglione", der Gönner Masolino's und Stifter von dessen Fresken in Castiglione, vom Papst Alexander XXIII im J. 1411 zum Cardinal von S. Clemente ernannt, welche Würde er um 1417 oder 1420 mit der erzbischöflichen von Porto vertauschte. Um diese Zeit könnte Masolino in Rom gewesen, und bereits dem Cardinal bekannt worden sein, so daß dieser ihm die Capelle übertragen hätte. Die Begegnung in Temeswar würde nur die frühere Bekanntschaft erneuert und zu der Kunstunternehmung in Castiglione geführt haben. Wie glatt und gefällig indeß diese Umstände zu Gunsten Masolino's in einander greifen: — an einer Stelle scheitert die darauf gebaute Vermuthung unrettbar: die Fresken in Castiglione von 1428 bis 1435 stehen, trotz einiger verwandter Züge, an wirklichem Kunstwerth tief unter den Fresken der Katharinen-Capelle in S. Clemente, die, wenn sie vom Cardinal Branda gestiftet sind, zwischen 1411 und 1417 oder 1420 gemalt sein müßten. Ein derartiger Rückschritt in der Kunst ist geradezu undenkbar! Aus diesen Fresken spricht jedenfalls ein jugendlicher, aufstrebender Geist, der noch nicht im Besitz ausreichender künstlerischer Mittel, aber mit hohem Feingefühl für seelenvolle Darstellung und ausdruckrichtige Charakteristik ausgerüstet ist und sehr wohl der Schöpfer einer neuen Zeit, der Urheber eines neuen Aufschwungs in der

*) 1870, I. p. 75. ff.

italienischen Malerei werden konnte. Nehmen wir sie als das Erstlingswerk eines reichbegabten Künstlers, so könnte Vasari's Angabe (nur mit veränderter Zeitbestimmung) zu Recht bestehen und Masaccio sie bei seinem angeblichen Aufenthalt in Rom in seinem 17. oder 18. Jahre ausgeführt haben. Inzwischen würden uns noch immer die Belege fehlen, durch welche Mittelglieder der in der St. Katharinen-Capelle herrschende Schönheitsinn und milde, ideale Fiesolanische Styl zu der strengen, vom Bestreben nach idealer Schönheit unberührten Zeichnung der Capelle Brancacci sich entwickelt haben kann; zumal da uns Vasari ein Mittelglied aufstellt, das, offenbar ein Jugendwerk, mit keinem Zuge an die Katharinen-Capelle erinnert, wohl aber den großen Styl der Brancacci-Capelle im Entstehen zeigt. Es ist dieß eine spitzbogige Altartafel, mit Maria und dem nackten Kind auf ihrem Schooß, wie sie zu Füßen der Mutter Anna und zwischen derselben auf einer Stufe ihres Sessels vor ihr sitzt, an der Schulter berührt von der rechten Hand der Mutter, die segnend ihre Linke über den Kopf des Kindes ausbreitet, so daß die innige Verbindung von Großmutter, Mutter und Kind dargestellt ist. Drei schwebende Engel halten einen Teppich hinter dem Sessel, zwei andere knieen vorn neben demselben. Ernst in der Auffassung, groß und streng im Styl, namentlich der Gewandmassen, dabei mit entschiedener Betonung realistischer Formengebung. Der Sessel der Anna steht auf einem in der Mitte vorn im Halbkreis ausgebogten Tritt, auf dessen Vorderseite in römischen Uncialen steht: Ave Maria Gratia plena Dominus tecum Benedicta tu. Ursprünglich in S. Ambrogio zu Florenz befindet es sich jetzt in der Galerie der Akademie.*) Mancher Unvollkommenheiten in der Zeichnung, namentlich bei

*) Gest. von Perfetti a. a. O.

den Engeln und im Colorit ungeachtet sind doch hier bedeutendere Kräfte in Bewegung, als in der S. Katharinen-Capelle von S. Clemente.

Wie aber sollen gar die hochvollendeten Fresken Masolino's in der Capelle Brancacci, welche die Gemälde der St. Katharinen-Capelle viel weiter hinter sich lassen, als diese die Bilder in Castiglione, in eine persönliche Beziehung zu den letzteren gebracht werden? Gegen alle nur möglichen Documente und sonstige Beglaubigungen antwortet die Kritik mit „Niemals!" Vergegenwärtigen wir uns nur einige vollkommen festgestellte chronologische Angaben! 1427 war Masolino noch in Ungarn, wo er längere Zeit für den Obergespann Pippo Spano beschäftigt gewesen, da er noch, nach seines Vaters gerichtlicher Erklärung, eine beträchtliche Geldforderung an die Verlassenschaft desselben hatte. Aber um dieselbe Zeit mußten die Arbeiten in der Brancacci-Capelle nahebei beendigt sein, wie wir sogleich sehen werden. Die noch sehr unvollkommenen Arbeiten Masolino's in Castiglione sind aus der Zeit von oder nach 1428; Masaccio, der noch nach Masolino in der Capelle Brancacci gemalt, ist 1429 gestorben; Masolino und Masaccio hatten bereits vor 1422, durch die Kirchweih in ihren Arbeiten unterbrochen, in der Capelle Brancacci Gemälde ausgeführt, die weder im Styl noch in der Ausführung die geringste Verwandtschaft zu den viel spätern Malereien, selbst zu den bessern von 1435 in Castiglione haben. Es ist unmöglich, daß der Maler von Castiglione an den Fresken in der Capelle Brancacci sich betheiligt haben könne!

Das hat denn auch Crowe und Cavalcaselle bestimmt, Masolino's Theilnahme daran gänzlich in Abrede zu stellen, und die ganze Arbeit dem Masaccio zuzuschreiben. Dem indeß widerspricht nicht nur die gewiß unanfechtbare Angabe Albertini's

von 1510, sondern vornehmlich der Grundunterschied zwischen den Gemälden Masaccio's und denen, die (auch in meiner Darstellung) dem Masolino zugeschrieben sind.

Aus diesen Widersprüchen gibt es nur einen Ausweg: der Masolino von Castiglione ist ein anderer, als der Masolino der Brancacci-Capelle! Jener, nach seines Vaters Angabe 1383 geboren, gehört noch der Uebergangszeit aus der ältern Schule an und ist ein Künstler von mittlern Gaben, der sich mit der Zeit den Neuerungen anzuschließen versucht; der letztre ist ein Genius hervorragenden Ranges, geboren 1403, zugleich mit seinem Altersgenossen Masaccio der Begründer des neuen schönen und großen Styls in der Malerei!

Angelangt bei dieser einzig möglichen Lösung der durch die Entdeckung in Castiglione hervorgerufenen Widersprüche, kehren wir zur Capelle Brancacci zurück, in welcher der Masolino von Castiglione kein Stein des Anstoßes mehr sein kann, aus welcher aber auch nun der Mitarbeiter Masaccio's aus bis jetzt unbekannten Ursachen verschwindet.

Nach Vollendung der obern Abtheilung der Gemälde in der Capelle Brancacci ging Masaccio an deren Fortsetzung in der untern Abtheilung, zunächst der Altarwand. Links stellte er (nach Apostelg. 5, 15) dar, wie Petrus, des Weges kommend, an einigen Kranken vorüber geht, die man vor's Haus gelegt hatte, damit sein Schatten sie berühre und ihnen Genesung bringe. Der Apostel kommt mit dem zur Schau getragenen Bewußtsein der ihm innewohnenden Kraft, nicht rechts, nicht links sehend, mit regungslos herabhängenden Händen, großentheils in einen weiten Mantel gehüllt, in feierlichem Ernst durch eine enge Gasse daher, wo vor einem ziemlich armseligen Hause zwei kranke und elende Menschen, der eine knieend, der andere liegend oder kriechend und Hülfe flehend zu ihm aufschauen, während ein

dritter stehend mit der gleichen Bitte an den Apostel sich wendet, der indessen, scheinbar von ihrem Anliegen ungerührt, es seinem Schatten überläßt, die Hoffnungen der Kranken zu erfüllen. Ein jüngerer und ein ältrer Mann, die, wenn sie wie Petrus den Heiligenschein hätten, auch für Apostel gelten könnten, folgen diesem; erwartungsvoll forschend steht neben den Kranken ein unbetheiligter Zuschauer, den Vasari — ich weiß nicht mit welchem Rechte — seiner Biographie Masolino's als dessen Bildniß vorsetzt.*) Nicht in dramatischer Darstellung liegt die Stärke dieses Bildes, denn in keiner Weise ist die wunderbare Heilung nur angedeutet; die Kranken sind nicht einmal vom Schatten Petri getroffen; vielmehr scheint ihr Bitten und Hoffen ganz vergebens zu sein. Dagegen ist Masaccio in die individuellen Züge der Charaktere noch tiefer, als bisher, eingedrungen, schärfer treten die Formen hervor, bei enger begrenztem Licht neben breiten, dunkeln Schattenmassen, strenger ist die Zeichnung in den Umrissen, und auf allen Gesichtern und dem ganzen Bilde liegt ein Ernst, vor dessen Gewalt man erschrecken könnte.

Diesem Bilde folgt an der andern Seite des Altars die Almosenaustheilung, bei welcher Petrus von Johannes begleitet ist. Die Scene geht auf einem offenen Platze derselben Stadt vor, von dem aus man in's Freie auf einen Hügel und auf hoch darüber hinausragende Berge sieht.**) Es darf nicht unbemerkt bleiben, daß die Figuren bei Masaccio, wie bei Masolino, nur ungefähr die halbe Höhe des den Bildern angewiesenen Raumes einnehmen und durch dieß Auftreten in freierer Um-

*) Da das Bild spätestens 1427 oder 1428 gemalt ist, zu welcher Zeit Masolino 24 oder 25 Jahr alt war, paßt das Gesicht, das einem Mann von 36—40 Jahren angehört, nicht auf ihn.

**) Das Gemälde hat durch ungeschickte Uebermalung einzelner Gewandtheile gelitten und — vielleicht durch Feuchtigkeit — eine ganze Gruppe links eingebüßt. Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 30.

gebung an naturgemäßer Wirkung gewinnen. Eine junge Frau mit einem leicht bekleideten Knäbchen auf dem Arm, empfängt von Petrus, der inzwischen seine, dem Lahmen (im obern Bilde) gegebene Antwort vergessen hat, ein Geldstück; er blickt dabei vor sich hin auf den Boden und macht eher eine verdrossene als eine wohlwollende Miene, weßhalb die junge Frau ihn nicht dankbar, sondern verwundert ansieht. Auch Johannes, der zur Linken Petri geht, bringt es — wie lebenswahr seine Züge gezeichnet sind, — zu keiner wärmern Empfindung, so daß wir, wenn wir nicht eine ganz besondere Auffassung der Erzählung annehmen wollen, auch hier bei Masaccio den eingetretenen Mangel einer dramatischen Darstellweise nicht verkennen können, während die Formen bei allen ausgeführten Personen von bewundernswürdiger Naturwahrheit sind. Hiebei ist zu bemerken, daß die junge Frau, die nach orientalischer Weise ein Tuch um den Kopf gewunden, sich sowohl durch Feinheit der Züge, als durch sanfte Modellierung derart von den andern Figuren unterscheidet, daß sie von einer andern Hand, vielleicht von der des Fra Filippo, gemalt sein könnte. Was den Charakter des Petrus betrifft, so hat Masaccio ihn festgehalten, wie er ihn beim „Zinsgroschen" geschildert, mit dem Ausdruck eines strengen, fast bittern Ernstes. Aber in den Bildern der Altarwand hat er eine äußerliche Umwandlung erlitten, nehmlich in der Haartracht, für welche er die dreitheilige Tonsur angenommen, offenbar um den „Apostelfürsten" von dem „Jünger Jesu" zu unterscheiden.

Wir kommen nun zu dem letzten Gemälde der Capelle, an welchem Masaccio gearbeitet hat, zu der Geschichte von der Erweckung des Königssohnes. Sie ist, wie bereits erwähnt wurde, aus der „Goldnen Legende vom Stuhle Petri" genommen. Hier wird erzählt, daß Petrus, als er das Volk von Antiochien durch seine Predigt zum Christenthum zu bekehren versucht, vom

dortigen König Theophilus in's Gefängniß geworfen worden sei. Benachrichtigt davon sei Paulus nach Antiochien gekommen und habe dem König Vorstellungen gemacht darüber, daß er einen Mann, der Wunder verrichten und sogar Todte erwecken könne, in harter Gefangenschaft halte; worauf der König sich bereit erklärt habe, dem Petrus Leben und Freiheit zu geben, wenn er ihm seinen vor 14 Jahren gestorbenen Sohn wieder lebendig machen könne; was denn Petrus glücklich zu Stande gebracht, worauf Theophilus und alles Volk von Antiochien sich habe taufen lassen. — In demselben Buche (de Cathedra S. Petri) heißt es auch, daß Petrus als der König der Könige auf einem königlichen, als der oberste Hirt des Klerus auf einem geistlichen Throne, als der Lehrer der Lehrer auf dem Throne der Macht und Weisheit sitze. Und gewissermaßen zur Bezeichnung der Quelle, aus welcher die Geschichte vom wiedererweckten Königssohne geschöpft ist, hat Masaccio an der rechten Seite des Bildes den h. Petrus auf dem Throne dargestellt.*) Mit gefalteten Händen betend richtet der Apostelfürst die Blicke nach oben; vor ihm, an den Stufen des unter dem Vordach eines Hauses errichteten Thrones knieen, zu ihm gewandt, 3 Geistliche, zu seiner Rechten stehen 2 Mönche und eine Gruppe von 6 Laien hat sich an seiner linken Seite aufgestellt.

Soweit ist die Hand Masaccio's unverkennbar. Ein Ruf, oder eine freigewählte Reise nach Rom ließ ihn um's J. 1428—29 die Arbeit unterbrechen und sein alsbald in Rom erfolgter Tod brachte sie ganz in's Stocken, so daß sie erst über 50 Jahre später von Filippino Lippi wieder aufgenommen wurde, der, wie wir später sehen werden, zunächst an die Vollendung des letzten von Masaccio angefangenen Frescogemäldes ging.**)

*) Abbildung von P. Lasinio.

**) Ob Masaccio und was? an der Geschichte der Erweckung des

Das Gemälde von der Einweihung der Kirche, das Masaccio — nach Vasari's Angabe*) — über dem Eingang zum Klostergang in grüner Erde gemalt, und in welchem er die Bildnisse von Brunelleschi, Donatello, Masolino, Antonio Brancacci (dem Stifter der Capelle) Niccolo de Uzzano, Giov. di Bicci de' Medici, Bart. Valori, Lorenzo Ridolfi u. a. dabei auch den Pförtner des Klosters mit dem Schlüsselbund in der Hand angebracht, ist unter Kalktünche begraben. Dagegen ist in demselben Klostergang, an der nördlichen Wand das Fragment eines Frescobildes zu sehen, das eine kirchliche Feierlichkeit vorgestellt haben kann. Einige Carmeliter knieen im Vorgrund, vielleicht vor dem Altar (der nicht mehr sichtbar ist); zwei Männer in bürgerlicher Tracht stehen neben ihnen, von denen der Eine im Begriff ist fortzugehen, der andere — mit in die weiten Aermel gesteckten Händen — noch nach dem fraglichen Altar sich zurückwendet. Den Hintergrund bildet eine gebirgige Landschaft mit Mönchszellen und einigen Mönchen, von denen ein sehr junger (Franciscaner?) vor einem sehr dicken alten (Carmeliter) kniet, der beide Hände offen im Schooße ihm entgegen hält und freundlich, behaglich, lachend sich umsieht. Der Zusammenhang ist so wenig zu erkennen, als die Bedeutung. Zeichnung und Modellierung erinnern an Masaccio, nur daß die Schatten, die scharf dem Licht gegenüber stehen, sehr hell und farbig, im gelben Gewand orangefarbig sind. — Ein anderes Frescobild, das Masaccio in Maria novella gemalt, ist von seiner ursprünglichen Stelle, wo es von einem Oelgemälde Vasari's verdeckt wurde, abgenommen und in die Eingangswand der Kirche eingelassen worden. Trotz seines gegenwärtigen, beklagenswerthen Zustandes

---

Königssohnes gemalt habe, ist mit Bestimmtheit noch nicht ermittelt. Schwerlich hat er die hier bezeichnete Grenze überschritten.

*) Vasari, L. M. III, 159.

zeigt es noch immer die Spuren seiner edeln Herkunft. Es stellt die Dreieinigkeit vor, und zwar in der Weise, daß Gott Vater den gekreuzigten Sohn, über welchem die Taube schwebt, mit beiden Händen hält; zu beiden Seiten des Gekreuzigten stehen Maria und Johannes der Evangelist; vor denen ein Ehepaar, von welchem das Werk gestiftet worden, im Gebete kniet.*)

Giovanni Angelico da Fiesole.

Es ist der Beachtung werth, daß zu derselben Zeit, als in Italien durch Masaccio ein tieferes Eindringen in die Kenntniß der Körperwelt, ihrer Formen und ihrer Erscheinung auf dem Felde der Malerei angestrebt und erreicht wurde, die deutsche Kunst durch die Brüder Van Eyk mit gleichem, wo nicht mit größerm Erfolg denselben Zielen zugeführt wurde. Und wie dort gegenüber dem bis auf die Spitze getriebenen Eifer für Naturwahrheit durch den Meister Stephan von Cöln das Recht der innern Welt der Phantasie, unbekümmert um deren förmliche Uebereinstimmung mit der materiellen Wirklichkeit, gewahrt wurde: so war auch der italienischen Kunst ein Genius beschieden, der ohne nach den Anforderungen der Perspective und Anatomie zu fragen, völlig gleichgültig gegen die eigentliche Sinnenwelt, diese nur soweit beachtete, als sie ihm für die Anschauungen seiner Seele die entsprechenden Formen bot, dafür aber mit seiner ganzen künstlerischen Kraft in diese Anschauungen sich versenkte und damit sich und die Kunst selbst vor der einseitigen Hingebung an die Natur und deren bloße Nachahmung bewahrte: es ist dieß der Dominicaner Fra Giovanni Angelico da Fiesole, gewöhnlich kurzweg Fiesole genannt.**)

*) Die Urheberschaft des Bildes durch Masaccio ist von Albertini a. a. O. beglaubigt.

**) Ich habe das Leben und die Werke des Fra Giovan Angelico mit

Er war der Sohn eines Landmannes, Namens Pietro, geboren 1387 bei dem Castel Vicchio in der florentinischen Landschaft Mugello; getauft auf den Namen Guido. Er trat zugleich mit seinem Bruder i. J. 1407 zu Fiesole in den Orden der Dominicaner, wo er den Namen Giovanni, wie sein Bruder den Namen Benedetto annahm.*) Das Jahr ihres Noviziats verlebten Beide im Convent zu Cortona unter der Anweisung des trefflichen Pater Lorenzo di Ripafratta, dem Lehrer des nachmals heilig gesprochenen Bischofs Antonino von Florenz. Nachdem sie 1408 ihr Gelübde abgelegt, kehrten sie in ihr Kloster von Fiesole zurück, fanden aber daselbst nur für kurze Zeit einen friedlichen Aufenthalt. Die Zerwürfnisse in der Kirche äußerten ihre Wirkung bis in die stille Klostercelle. Zwei Päpste, Gregor XII. und Benedict XIII., stritten um die Würde des Stellvertreters Gottes auf Erden und als, den Streit zu schlichten, das Concilium zu Pisa am 25. Jan. 1409 Beide ab- und den Minoriten-Bruder Pietro Filargo, mit dem Namen Alexander V. an ihre Stelle setzte, hatte die abendländische Kirche 3 Päpste auf einmal, von denen ein Jeder die Alleinherrschaft in Anspruch nahm, und den Andern im Namen der heiligen Dreifaltigkeit verfluchte. Die nothwendige Folge war die Spaltung in den Gemeinden. Während demnach die Republik Florenz und der Ordensgeneral der Dominicaner daselbst, Tommaso di Fermo, die Wahl Alexanders für gültig anerkannten, hielten die Ordens-

Beigabe vieler Abbildungen (Royal Folio) in einer Monographie — Regensburg bei Manz 1859 — geschildert, welche auch für den hier folgenden Abschnitt die Grundlage bildet.

*) Dieser hat sich nicht, wie Vasari fälschlich berichtet, auch der Kunst gewidmet, sondern sich auf's Schreiben beschränkt. Viele der Miniaturen in den Chorbüchern von S. Marco in Florenz (jetzt in der Bibliothek des Museums von S. Marco), die man auch häufig seinem Bruder Giovanni zugeschrieben, sind von Zanobi Strozzi, von 1447 bis 50 gemalt. (S. die Original-Chronik des Convents „Ricordi del Convento."

brüder von Fiesole fest an den Gregor XII. geschworenen Eiden, und verließen, um nicht zum Treubruch gezwungen zu werden, heimlich ihr Kloster, um nach dem gleichgesinnten Convent in Foligno auszuwandern, wo sie mit Freuden aufgenommen wurden. Nachdem inzwischen 1410 P. Alexander V., 1413 Tommaso Fermo gestorben, in Foligno die Pest ausgebrochen, gedachten die Fiesolaner der möglichen Rückkehr in ihr geliebtes Kloster, wandten sich aber erst nach Cortona, von wo sie im J. 1418 wieder in Fiesole einzogen. Hier dürfen wir uns Fra Giovanni sein Leben in Gebet und künstlerische Thätigkeit theilend denken, bis ihn i. J. 1436 Cosmus Medicis zur Uebersiedelung in das von ihm neuerbaute Kloster S. Marco in Florenz zu bewegen wußte. Von hier ging er auf den Ruf des Papstes Eugen IV. um 1445 nach Rom, wo er — nach einem kurzen Zwischenaufenthalt von $3\frac{1}{2}$ Monaten i. J. 1447 in Orvieto — im Jahre 1455 starb und in S. Maria sopra Minerva begraben wurde.

Klar und mit großer Entschiedenheit war der der Wirklichkeit zugewendete Geist der neuen Zeit in Masolino und Masaccio hervorgetreten. Neben ihnen waren die realistischen Bestrebungen des 14. Jahrhunderts zu einem halben Idealismus verblaßt. Ja, als sollte dieß auf das bestimmteste empfunden werden, war der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts in Fra Giovanni da Fiesole ein Genius gegeben, der was noch an jenem halben Idealismus der Wirklichkeit angehörte, gründlich beseitigte und der mit seinen nur aus der Phantasie und dem Gemüth geschöpften Gestalten, neben den vollen und ganzen Realismus seiner Zeitgenossen einen vollen und ganzen Idealismus stellte und damit erreichte, was das 14. Jahrhundert wohl erstrebt, aber nicht gewonnen hatte, da es im Flug nach oben zugleich stets festen Fuß auf der Erde behalten wollte.

Ob Fiesole einen Meister gehabt und welchen, sagen uns keinerlei ältere Nachrichten; am wenigsten zutreffend ist die Angabe Vasari's,*) daß er seine Studien nach Masaccio in der Capelle Brancacci gemacht, dessen Richtung der seinigen diametral entgegen gesetzt war. Seine ganze Kunstweise ist von einer Eigenthümlichkeit, die von einer einzelnen andern nicht hergeleitet werden kann; sie ist, eins mit seinem Naturell, aus diesem hervorgewachsen unter dem wohlthätigen Einfluß der ältern Kunst im Allgemeinen, mit deren Schöpfungen das ganze Land, und vornehmlich Florenz auf's reichste ausgestattet war. Sollte auf einen ältern Künstler hingewiesen werden, dessen Sinnesweise und Richtung ihn besonders angezogen, so könnte es kaum ein andrer sein, als der Camaldolenser Mönch Lorenzo di Giovanni, sei es, daß er nur Miniaturen von ihm gesehen, oder auch einige seiner bereits zu Anfang des Jahrhunderts für Kirchen in und bei Florenz ausgeführte Altarwerke. Gewiß ist, daß beide Künstler später in persönlicher Beziehung zu einander gestanden haben. Für die ihm eigenthümliche Kunstweise läßt sich auch nicht wohl ein Entwickelungsgang nachweisen, so daß eine chronologische Aufzählung seiner Werke nach Anfang und Fortgang der Kunstübung, nach Auffassung des Gegenstandes, Styl der Zeichnung und Färbung ꝛc. auf große Schwierigkeiten stoßen würde. In allen diesen und auch andern weniger wesentlichen Beziehungen stimmen die Arbeiten Fiesole's derart überein, daß ein Fortschritt von der einen zur andern gar nicht oder kaum wahrzunehmen ist. Er konnte nicht noch immer mehr lernen, weil er gleich in einer bestimmten Weise des Könnens angefangen hatte; er konnte nicht wohl Unvollkommenheiten der Zeichnung ablegen, weil für ihn die Körperwelt nur bis zu

*) Vasari L. M. III. p. 162.

einem gewissen Grade Berechtigung hatte. Zur Erzählung Vasari's, daß er nie an seine Arbeit gegangen, ohne vorher gebetet zu haben, kann man recht wohl hinzufügen, daß er arbeitend nur seine Andacht fortsetzte. Seine Gemälde sind Gebete; aber im Beten — wenn es wirklich Beten ist — kann man nicht eigentliche Fortschritte machen. In ihnen liegt eine Kraft der Unmittelbarkeit, daß sie nicht ersonnen und nach und nach ausgeführt, sondern entstanden zu sein scheinen. Die heiligen Vorgänge, wie er sie schildert, kommen uns wie Visionen vor, die er gehabt, und wie aus einer andern, oder einer Traumwelt treten die Gestalten unter seinen Händen auf die Wand oder auf die Tafel. Daher seine gewissermaßen passive Stellung seinen Kunstschöpfungen gegenüber, so daß er, wie Vasari berichtet, an dem, was er gemalt, nie etwas geändert, oder gebessert, sondern es gelassen, wie es von Anfang geworden, „weil Gott es so gewollt." Daher machen denn auch seine visionären, vorzugweis dem Reiche der Seligen, wenigstens der unsichtbaren Welt angehörenden Gestalten keine Ansprüche auf eine täuschende Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit; und damit war auch für ihn jedes eingehende Studium derselben mit allen nach und nach dabei zu machenden Fortschritten ausgeschlossen. Sein Colorit war sehr licht, häufig rosig; er liebte Farben von leuchtender Kraft, ohne besondere Abtonung, die Gesetze der Abrundung kannte er nur von weitem, am wenigsten hielt er sich an die Einheit der Beleuchtung gebunden. Sein Farbenauftrag war flüssig, die Ausführung meist sehr sorgfältig und zart.

Um nun doch seine Werke wenigstens annähernd nach der Zeitfolge aufzuführen, bleibt uns — nebst der Benutzung einiger wenigen urkundlichen Nachrichten — nichts übrig, als uns an die durch die verschiedenen Aufenthaltsorte des Künstlers bezeichneten Lebensabschnitte zu halten.

Weder aus der Zeit des Noviziates, noch aus dem ersten Jahre im Dominicanerkloster zu Fiesole 1409 dürften Arbeiten des frommen Mönchs auf uns gekommen sein. Wahrscheinlich beginnt seine künstlerische Thätigkeit in Foligno.

Ob und was Fiesole während seines Aufenthaltes daselbst gemalt hat, ist durch nichts beglaubigt, am wenigsten durch eine Arbeit, die er dort zurückgelassen haben könnte. Dagegen ist es nicht unwahrscheinlich, daß er das Altarwerk für die Capelle S. Niccolo di Guidalotti in S. Domenico zu Perugia jener Zeit in Foligno ausgeführt hat. Es war in seinem ursprünglichen Zustand ein Triptychon mit 3 Giebeln und einer Predella mit einem figurenreichen Rahmen in italienischer Gothik. Im (4′ h. und 2½′ br. im Halbkreis geschlossenen) Mittelbild sitzt Madonna mit dem unbekleideten Kinde auf dem Schooß, das sich an ihren linken Arm lehnt und ernst in die Welt schaut. Zwei Engel mit Blumenkörben stehen an jeder Seite, jeder vordere von ihnen reicht dem Christkind, das schon eine Rose hält, einen Kranz von weißen und rothen Rosen; weiße und rothe Rosen blühen auch in Gefäßen an den Stufen des Thrones. Auf den Seitenflügeln stehen Johannes B. mit feierlichem, gebräuntem Antlitz, das Kreuz in der Hand, Katharina, die freundlichen Blicke auf das Kind gerichtet, Dominicus und Nicolaus, das schöne, ernste Angesicht in ein Buch versenkt. In den Giebelfeldern die Verkündigung, ein Bild von unbeschreiblicher Lieblichkeit.*) Kleine Figuren von Heiligen sind in den Rahmen gemalt. In der Predella ist die Legende des H. Nicolaus behandelt: wie er unmittelbar nach seiner Geburt der Badefrau eine Predigt hält; wie er als Knabe andächtig einem Prediger in der Kirche zuhört; wie er ein Paar arme schlafende Mädchen

*) Gestochen von Amsler.

heimlich beschenkt; sodann wie er als Bischof das Getreide eines Schiffsherrn segnet; wie er unmittelbar vor seiner Hinrichtung noch andern Opfern Muth und Trost einspricht; wie sein Leichnam bestattet werden soll; endlich wie er vom Himmelreich aus einen Meeressturm beschwichtigt.*) —

Um 1414 war Fiesole der in Foligno ausgebrochenen Pest aus dem Wege und nach Cortona gegangen, und hier sind mehre Spuren seiner künstlerischen Thätigkeit zurückgeblieben. In der Lunette über dem Eingang der Kirche S. Domenico hat er eine Madonna mit dem Kind zwischen den HH. Dominicus und Petrus dem Märtyrer a Fresco gemalt, und im einschließenden Bogen die 4 Evangelisten.**)

Für das Innere der Kirche fertigte er zwei große Tafeln, davon die erste — ursprünglich am Hauptaltar — gegenwärtig in einer Seitencapelle aufgestellt ist. Auf diesem Bilde von entzückender Schönheit sehen wir die jungfräuliche Mutter auf dem Throne, Kopf und Körper mit einem dunkelblauen Mantel über dem rothen Unterkleid bedeckt, auf ihrem Schooß das unbekleidete Kind, gleich dem Kind in Perugia mit einer dunkelrothen Rose in der Hand. Auch die Engel fehlen nicht mit dunkeln und lichten Rosen im Korb, ingleichen die Rosenstöcke am Fuße

*) Dieß Altarwerk ist jetzt in der städtischen Galerie in Perugia mit Ausnahme der Predellenbilder, die in die Sammlung des Vaticans gekommen sind, unter denen aber die beiden auf seinen Tod und sein Begräbniß bezüglichen nicht sind, die man in Perugia behalten hat. Die Tafel, die Fiesole für den Hauptaltar gemalt, und die der Chronist des Convents, P. Timoteo Bittonio, 1570 als noch vorhanden angibt, ist verschwunden.

**) Letztere, an geschützter Stelle, sind wohlerhalten; das weniger geschützte Lunettenbild ist fast ganz zerstört. — Crowe und Cavalcaselle I. p. 563 setzten dieß Frescobild in die Zeit nach 1438, weil „nach einer Bulle des P. Eugenius vom 13. Febr. d. J. diese Kirche in Bau begriffen gewesen. Die Stelle der Bulle ist nicht mitgetheilt. Ich vermuthe ein Mißverständniß und bezweifle, daß Fiesole um 1438 oder 39 nach Cortona gegangen sein sollte, um eine so wenig bedeutende Arbeit auszuführen.

des Thrones. Mit überirdischer, heiliger Empfindung sieht das Kind zur Mutter auf, seine Augen glänzen, sein Mund lächelt voll seliger Lust; aber reinste, rührendste Bescheidenheit spricht aus der Jungfrau. Ihr zur Rechten stehen der Täufer und Matthäus, zur Linken Magdalena und Johannes Ev. In dem mittelsten der 3 Giebelfelder ist Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, in den beiden Nebengiebeln die Verkündigung abgebildet. Die Predella*) enthält in 7 Abtheilungen das Leben des H. Dominicus, eine jede durch eine Heiligengestalt von der andern geschieden: die Geburt des Heiligen, den Traum des Papstes Honorius III., in welchem ihm Dominicus erscheint, wie er den wankenden Lateran im Umstürzen aufhält; seine Begegnung mit dem H. Franz; die Bestätigung seiner Regel durch die H. Jungfrau; den Besuch von Paulus und Petrus bei ihm; seine Disputation mit den albigensischen Ketzern; die Todtenerweckung des jungen Bonaparte; die Speisung des Heiligen und seiner Brüder durch Engel; und endlich sein Tod, ein Bild voll des Ausdrucks schmerzvoller Liebe und Verehrung von seinen Brüdern. — Ist es, wie ich oben bemerkte, schwer, an den Werken Fiesole's ein Früher oder Später wahrzunehmen, so kann man doch bei diesem Bilde sammt der Predella den frühlingsfrischen Eindruck nicht verkennen, so daß man die erste Künstlerfreude darin pulsieren, daß man sich selbst zu Entzückungen emporgehoben fühlt. Vor Allen ist es das Christuskind, das wie der Morgenstern leuchtet, und das Engelpaar, von dessen himmlisch süßem Lächeln das Auge sich nicht trennen mag. Große Schönheit ist über die mit bewundernswerthem Fleiße ausgeführte Predella ausgegossen; mit zartem Gefühl sind die verschiedenen Seelenzustände der dargestellten Personen ausgedrückt; aber wo er den Schmerz über den Hingang

*) Vom Altarbild getrennt und in der Capelle al Gesù neben dem Dom aufgestellt.

des Heiligen auszusprechen hatte, da hat er sein ganzes Herz und die ganze Fülle seines Mitgefühls ausgeschüttet und offenbar in dem Bilde seinen eignen Schmerz ausgeweint. So treten uns in dieser Jugendarbeit Fiesole's seine auszeichnendsten Gaben, die Schilderung himmlischer Seelenreinheit und der Ausdruck inniger Wehmuth, völlig und glänzend vor Augen!

Die zweite für die Dominicaner zu Cortona gefertigte Tafel Fiesole's ist eine „Verkündigung" in beinahe lebensgroßen Figuren. Maria sitzt — einen Schleier über dem aufgesteckten Haar, einen goldenen Teppich hinter sich — in einer offenen Säulenhalle; von links ist der Engel herangetreten und richtet in halber Kniebeugung seine Botschaft aus, die sie, die Hände über die Brust gekreuzt, mit demüthiger Kopfneigung anhört. Eigenthümlich ist die Bewegung des Engels, der mit der Linken nach oben, mit der Rechten auf die Jungfrau deutet, um sie als die von Gott Erkorene zu bezeichnen. Ueber dem Garten im Hintergrund sieht man die Vertreibung der (ganz bekleideten) ersten Aeltern aus dem Paradiese. — In der Predella hat Fiesole das Leben der H. Jungfrau in einer Folge von Bildern geschildert, die zu den schönsten gezählt werden müssen, die seine kunstreiche Hand ausgeführt hat; ein Lob, was sich auf das Bild der „Verkündigung" nicht ausdehnen läßt, das namentlich große Schwächen der Zeichnung und Färbung hat. Die Predellenbildchen beginnen mit der Vermählung Mariä, wobei vornehmlich die vergebliche Hoffnung der Mitbewerber heiter geschildert ist; es folgt die „Heimsuchung", ein Bild voll Lieblichkeit, Zartheit, Gemüth und Heiterkeit; danach die Anbetung der Könige, wobei Joseph gegen den Aeltesten derselben für die hohe Gnade sich mit tiefer Devotion bedankt. Daran reiht sich die Darstellung im Tempel, und endlich das Begräbniß Mariä, bei welchem, nach alttraditioneller Darstellung, Christus gegenwärtig ist und

die Seele der Mutter in Kindesgestalt in seine Arme genommen hat.*)

Im Jahre 1418 war Fra Angelico nach Fiesole zurückgekehrt. Was von vorhandenen Werken seiner Hand noch weiter in die Zeit vor seiner Rückkehr gehört, möchte schwer zu bestimmen sein. Dagegen dürfen wir annehmen, daß seine künstlerische Thätigkeit nun vor Allem seinem Kloster St. Domenico bei Fiesole gewidmet war. Noch finden sich daselbst im Capitelsaal eine Madonna in trono zwischen Dominicus und Thomas von Aquino, und im alten Refectorium Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, und Dominicus, der knieend das Fußende des Kreuzes umfaßt; beide Bilder a fresco ausgeführt, beide (vornehmlich das letzte) durch Uebermalung verdorben. — Für den Hauptaltar malte er eine Madonna auf dem Throne, mit dem Kinde auf dem Schooß, umgeben von einem Engelchor nebst Petrus und Thomas von Aquino, Dominicus und Petrus Martyr; in den Rahmen kleine Heiligengestalten und in die Predella Christus als König des Himmels. Hier schwebt er mit der Siegesfahne in der Hand durch den Himmelsraum, umgeben von jubelnden Engeln mit Musikinstrumenten, von Aposteln, Bischöfen, Kirchenvätern, Kirchenheiligen aller Arten und Orden, von Patriarchen und Propheten, heiligen Frauen und Jungfrauen — ein Himmel voll Heiligkeit, Lieblichkeit, Anmuth und Schönheit.**)

Eine zweite Altartafel, welche Fiesole für sein Kloster gemalt, enthielt die „Verkündigung." Der Convent hat sie am 28. Febr. 1611 an Herzog Mario Farnese für 1500 Ducaten

*) Dieß Gemälde nebst der Predella ist ebenfalls in der Kirche al Gesù aufgestellt.

**) Das Hauptbild hat Lorenzo Credi 1501 seiner Giebel beraubt und übermalt; die Predellenbilder hatte der Consul Valentini in Rom zu er-

verkauft;*) ihr jetziger Aufenthalt ist unbekannt. — Das dritte von ihm für dieselbe Kirche gemalte Altarbild ist jene „Krönung Mariä", in welcher, nach Vasari's Ausspruch, Fiesole sich selbst übertroffen hat, ein Bild, einst von Napoleon I. als Siegesbeute nach Paris geführt, 1814 von den Italienern als „roba vecchia" geringschätzig zurückgelassen, nun eine Hauptzierde des Louvre.**) Hoch oben in prachtvoll geschmückter Thronnische sitzt Christus im Festgewand und setzt der vor ihm knieenden gleichfalls festlich gekleideten H. Jungfrau die Krone auf. Den Thron umgibt eine Schaar musicierender Engel von überirdischer Schönheit und Anmuth, an die sich viele Heilige beiderlei Geschlechts anschließen, rechts und links und vorn an den Stufen, die zum Thron hinaufführen. In der Predella ist das Leben des H. Dominicus geschildert in derselben Folge, wie auf der Altarstaffel in Cortona.***)

werben gewußt, aus dessen Händen sie in die National-Galerie nach England gekommen sind. Eine schlechte Copie an der ursprünglichen Stelle kann wenigstens zeigen, was der Convent unverantwortlicher Weise verschleudert hat.

*) S. das Document bei Marchese, Memorie dei più insigni pittori etc. I. p. 445.

**) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei II, 16. — Deßgleichen mit vielen Durchzeichnungen von Ternite, mit Text von A. W. Schlegel, Paris 1817 fol. Die Aeußerung der Italiener habe ich von meinem Bruder Friederich, der als Mitglied der preußischen Commission für Rückforderung der geraubten literarischen und Kunst-Schätze, die italienische Commission vergeblich auf den Werth der Tafel Fisole's aufmerksam gemacht hat.

***) Die Herausgeber des Vasari L. M. IV, 31 führen ein Altargemälde in S. Girolamo bei Fiesole als ein Werk des Fra Giovan Angelico an, eine Madonna in trono mit der Lilie in der rechten Hand, 4 Engel hinter, Cosmas, Damianus, Hieronymus, Johannes B., Laurentius u. Franciscus neben dem Thron, im Vordergrund Blumen, im Hintergrund Cedern und Cypressen; in der Predella Scenen aus dem Leben der genannten Heiligen. Ich habe das Bild nicht gesehen. Crowe und Cavalcaselle I, 584 Not. 4. sprechen es dem Fiesole ab.

Eine „Verkündigung," mit dem Leben Mariä in der Predella, welche Fra Giovanni im Jahre 1432 für das Dominicaner-Kloster in Brescia gemalt, ist verschwunden. Dasselbe Schicksal hat die Madonna in trono mit dem heiligen Kinde auf dem Arme, lautenspielende und lobsingende Engel zu ihren Füßen, die HH. Laurentius, Magdalena, Zenobius und Benedictus, in der Predella Scenen aus dem Leben dieser Heiligen betroffen, ein Altarbild, für die Capella der Acciajuoli in der Certosa von Florenz gemalt. Dagegen ist das Tabernakel, das er im Jahre 1433 für die Zunft der Schreiner gemalt und das seit 1777 in dem ersten Corridor der Galerie der Uffizien steht, vollkommen gut erhalten.*) Es hat die Form eines halbkreisrund abgeschlossenen Altarschreins, für welchen Lorenzo Ghiberti die Zeichnung geliefert. Ist der Schrein geschlossen, so sieht man die HH. Petrus und Marcus; ist er geöffnet, auf der Innenseite der Flügel den Täufer Johannes, und Marcus noch einmal, damit er, als Patron der Gilde, bei offenem wie bei geschlossenem Schrein immer sichtbar sei. Im Mittelbild sitzt Maria auf dem Thron, über den ein faltenreicher goldner Vorhang sich ausbreitet und hält auf ihrem Schooß das mit einem braunen Leibrock bekleidete Kind, das, in der Linken die Weltkugel, mit der Rechten, von der Mutter unterstützt, den Segen ertheilt. In dem nach dem Bilde zu abgeschrägten Rahmen sind an jeder Seite 6 Engel, die obersten beiden in anbetender Stellung, die andern mit Geige, Tamburin, Posaune, Trommel, Becken ꝛc. musicierend.**) In der Predella (die gesondert in den Uffizien aufge-

*) Das Document über die Beschaffung dieses Werkes hat zuerst Baldinucci, Notizie dei professori del disegno etc. Dec. II. 1. sec. 4. bekannt gemacht. Man findet es auch in meinem „Fiesole" p. 22.

**) Es darf erwähnt werden, daß schon seit einer langen Reihe von Jahren diese Engel von Copisten belagert und zu einem der gesuchtesten Kunsthandels-Artikel geworden sind.

stellt ist) sind die Anbetung der Könige, die Predigt Petri und das Martyrium des Marcus abgebildet.

Zu den Lieblings-Gegenständen der Kunst Fra Giovan Angelico's gehört die Krönung der h. Jungfrau. Dabei konnte er sich recht ergehen in der Schilderung himmlischer Seligkeit, kindlich reinen Jubels, frommer Verehrung. Hatte er sich selbst in dem Bilde der Krönung Mariä für sein Kloster S. Domenico übertroffen, so übertraf er jenes in der Bearbeitung desselben Gegenstandes für S. Maria nuova, jetzt eine der Hauptzierden der Uffizien. Im rosenrothen Kleide und einem mit goldnen Sternen durchwirkten Mantel, die Hände sanft über die Brust gekreuzt, das Antlitz in Demuth gesenkt, sitzt Maria vor dem König des Himmels, der, gleich gekleidet wie sie, einen Edelstein in den Kranz zu setzen scheint, der ihr Haupt umgibt. Ein goldner Strahlenregen fällt aus der Höhe über Beide nieder und durchleuchtet den ganzen Himmel. Ein Engelreigen umgibt tanzend den Thron; ein zweiter, im weitern Kreise begleitet ihn mit dem Spiel mannichfaltiger Blas- und Saiteninstrumente; wieder andere sind in Anbetung niedergesunken und preisen lobsingend das himmlische Paar. Aller Zauber der Unschuld, Anmuth und Seelenseligkeit ist über diese Gruppen ausgegossen, zu denen aus einer etwas tiefern Himmelsregion eine Schaar männlicher und weiblicher Heiliger, als Zeugen der feierlichen Handlung, andachtvoll emporblicken. Die Predella zu diesem durch besonders sorgfältige Ausführung ausgezeichneten Gemälde enthält die Vermählung der h. Jungfrau und ihren Tod; ist aber in 2 Bildchen getrennt vom Hauptbild, aufgestellt. — In der Sammlung der Uffizien befindet sich außerdem noch ein kleines reizendes Bild von Angelico's Hand, der Theil einer Predella, wie es scheint. Die Geburt des Johannes; wie das Kindlein in den Hofraum zu Zacharias gebracht wird und dieser im

Begriff ist, den verheißenen Namen niederzuschreiben.*) — Im Palast Pitti ist eine Madonna in trono zwischen Heiligen von Fiesole, ehedem in S. Felice in Piazza, ein Bild, das nicht ganz unberührt zu sein scheint.

Aus der Zeit seines Aufenthalts im Dominicanerkloster zu Fiesole scheint die „Klage um den todten Christus", die er für die Kirche S. Croce del Tempio gemalt, und die nun nebst der Predella in der Sammlung der Akademie sich befindet. Namentlich ist es die Predella mit Darstellungen aus der Legende mehrer Martyrer, die sich durch zarte, miniaturartige Ausführung auszeichnet. — Ebenfalls noch während seines Aufenthaltes in Fiesole scheint er im Auftrag von Cosmus Medicis die 35 Darstellungen aus dem Leben Christi, mit dem Jüngsten Gericht als Schluß, für die Thüren der Silberschränke in der Annunziata zu Florenz gemalt zu haben, die jetzt in der Sammlung der Akademie aufbewahrt werden.**)

Eine bedeutende Veränderung ging um 1436 im Leben Fra Angelico's vor. Das Kloster S. Marco in Florenz, im Besitz der Silvestriner Mönche, war nach dem Wunsche von Cosmus Medicis und den Florentinern von Martin V. an die Dominicaner von Fiesole übergeben worden, die auch 1436 von P. Eugenius VI. in Person feierlich daselbst eingeführt wurden. Nun ließ Cosmus Medicis an der Stelle des alten, baufälligen Klosters mit dem Aufwand großer Summen Goldes ein neues, großes Prachtgebäude durch Michelozzo Michelozzi aufführen,

*) Crowe ꝛc. halten es für einen Theil der Predella der Krönung, zu der es aber in keiner Gedankenverbindung steht.

**) 8 derselben (Verkündigung, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten, Erweckung des Lazarus, Gebet am Oelberg, Verrath des Judas, die Geißelung und die Grablegung Christi sind in Perfetti's Galeriewerk gestochen; die ganze Sammlung hat G. B. Nocchi herausgegeben.

auch die Kirche erweitern und verschönern. 1437 war der Bau begonnen; 20 Cellen waren zur Aufnahme der neuen Bewohner bereit; 1442 wurde die erneute Kirche eingeweiht. Unter den nach S. Marco berufenen Dominicanern war auch Fra Angelico, und ihm verdanken wir es, daß dieß Kloster ein unvergleichliches Denkmal der christlichen Kunst, ein Museum italienischer Malerei, wie kein zweites gefunden werden kann, geworden ist.*) Hier begegnen wir seiner Kunst in den Kreuzgängen und Corridoren, in den Cellen der Brüder wie in ihrem Versammlungssaal, und sind auch die Gemälde nicht alle von gleichem Werth, es verleugnet doch keines jenen Geist reiner Frömmigkeit und unmittelbarer Eingebung, den wir als seiner Kunst eigenthümlichsten Vorzug kennen gelernt; dazu kommt, daß er durch die a fresco ausgeführten Wandgemälde und deren größern Umfang einen größern Styl und eine freiere Zeichnung gewann, als er bei der Anfertigung von Altartafeln und Miniaturen sich aneignen konnte.

In dem Kreuzgang des Klosters, in den man vom Platz aus tritt, sieht man über einer der Eingangspforten Christus als Pilger, von 2 Dominicanern gastfreundlich bewillkommnet**); über einer andern Thüre erinnert Pietro Martyr mit dem Zeigefinger am Munde an den stummen Gehorsam der Ordensregel; mit dieser in der Hand sieht man den Ordensstifter über einer dritten; über einer vierten den H. Thomas von Aquino, und wieder an einer gleichen Stelle den todten Heiland, auf dem Rande seines Sarkophags sitzend, mit der Hand an seine Seitenwunde rührend. Der tiefinnerste Schmerz spricht aus dem

*) Die königl. italienische Regierung hat nach Aufhebung der Klöster den Convent von S. Marco mit den Fresken Fiesole's als Museum eingerichtet.

**) Abgebildet in „Leben und Werke Fiesole's" von mir Taf. I.

Bilde eines H. Dominicus, der knieend und vom Mitleid ganz durchdrungen, das thränenvolle Antlitz nach oben gewandt, das Kreuz umfaßt, an welchem Christus mit mildem Blick zu ihm niedersehend verscheidet.*)

In großartigster Weise aber hat Fra Angelico dieses Thema, „die Andacht zum Kreuz", im Capitelsaal ausgeführt.**) Es liegt in Fra Angelico's eigenthümlicher Auffassungsweise, Ereignisse der Vergangenheit — nach Art der Madonnenbilder mit Heiligen — in Verbindung zu bringen mit Späterlebenden, gleichsam als deren Visionen, die erklärenden Ursachen ihrer Gedanken und Empfindungen. Die „Andacht zum Kreuz" im Capitelsaal von S. Marco, die die ganze große, halbkreisrund abgeschlossene Wand desselben gegenüber dem Eingang einnimmt, ist die Vorstellung von dem Leiden Christi in der Seele seiner treuesten Angehörigen. Die Mitte des Bildes nimmt Christus am Kreuz ein. „Es ist vollbracht!" Der Tod hat Augen und Lippen geschlossen. Er ist zu den Missethätern gerechnet, die zu beiden Seiten neben ihm gekreuzigt sind, von denen der Eine den Lohn seines Spottes, der Andere seines Glaubens Frucht in Hoffnung erntet. Unter dem Kreuze Christi sind noch seine Nächstangehörigen zurückgeblieben: machtlos ist die Mutter Jesu zusammengesunken, noch bewahrt vor dem Fall durch Johannes und Martha, während Maria Magdalena, neben dem Kreuze knieend, ihr zum Schutz die Arme entgegen streckt. Ihnen schließen sich noch zwei der ältesten Zeugen des Lebens und Leidens Christi an: Johannes der Täufer und Marcus der Evangelist mit dem Buche, in welchem er die Kunde vom Tode Jesu niedergelegt hat; hier mit besonderer Beziehung zu dem Kloster,

*) Abbildung in „Leben und Werke" ꝛc. T. I.
**) Abbildung in „Leben und Werke" ꝛc. T. XII.

das nach ihm genannt ist. Weiter nach links stehen Cosmas und Damianus nebst Laurentius, die Patrone vom Hause Medicis, Damianus, die Augen bedeckend und sich abwendend, als könne er den schmerzvollen Anblick nicht länger ertragen. An der andern Seite knieen und stehen Heilige, die als die stärksten Säulen der alten Kirche geachtet sind: voran S. Dominicus, ganz Hingebung, mit erhobenem Angesicht und ausgebreiteten Armen*); S. Hieronymus im Einsiedlergewand, mit demüthig gebeugtem Oberkörper, bittend erhobenen Händen und andächtig aufblickendem Greisenantlitz; S. Ambrosius im bischöflichen Ornat die Wege zeigend zum Herrn; S. Augustinus, gleichfalls mit den Insignien seines Amtes, die Schreibfeder in der Rechten, in ernstes Sinnen versunken; S. Franciscus mit dem Kreuz in der Hand, bei den eignen Wundmalen nur an die Schmerzen Christi denkend; S. Bernhard, das Evangelium fest an sein Herz drückend, als Betheuerung seiner festen Glaubenstreue; S. Benedict mit der Geißel in der Hand, als Zeichen des Mitleids in freiwilligen Schmerzen; S. Romualdus der Einsiedler in stiller Betrachtung; Pietro Martyr, mit blutendem Haupt die Hand auf der Brust zur Betheuerung seines Glaubens, und endlich im Vorgrund ein namenloser, namenlos betrübter Mönch, der weinend seine Augen bedeckt und sich seitwärts wendet, welchem Fra Angelico seine eignen Empfindungen anvertraut zu haben scheint. — Im Rahmen, der das ganze große Gemälde umschließt, sind zwischen Blumenranken Halbfiguren von Propheten und Sibyllen, und als oberstes Schlußbild der Pelican, der sein Blut für seine Jungen verspritzt, angebracht. — Die untere Abtheilung des Rahmens hat der fromme Klosterbruder

*) Die Köpfe von Martha und von Dominicus in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. T. 13.

zur Verherrlichung seines Ordens benutzt, indem er hier wie an einem vom H. Dominicus ausgehenden Stammbaum die Brustbilder aller bis auf seine Zeit für heilig oder für selig gesprochenen Dominicaner (mit Ausnahme der im Hauptbild aufgeführten) an einander gereiht hat.

Im Styl weicht dieses Gemälde einigermaßen von seinen andern Arbeiten ab. Sei es, daß die Größe der Gestalten ihn nöthigte, in die Formen, wenn sie nicht leer erscheinen sollten, mehr individuelle Züge zu legen, als er bei einem kleinern Maßstab anzuwenden gewohnt war; sei es, daß er, der herrschenden Kunstrichtung folgend, auch einmal die Natur fester ins Auge fassen und treu im Bilde wieder geben wollte. Gewiß ist, daß die Köpfe der Heiligen in diesem Gemälde (den bekehrten Schächer eingeschlossen) an Lebenswahrheit hinter keinem Kopf in einem Bilde von Masaccio oder Fra Filippo zurückstehen, wenn sie auch weniger kräftig modelliert sind.*)

Im obern Corridor des Klosters, gerade gegenüber dem Aufgang, hat Fra Angelico eine Verkündigung (⅔ Lebensgröße) in Fresco gemalt, die zu den schönsten Lösungen der von ihm oft behandelten Aufgabe gehört**), und bei welcher der Kampf der Ehrerbietung von Seite des wunderschönen Engels und der anspruchlosesten Demuth der h. Jungfrau in sehr eigenthümlicher Weise sich kund gibt, indem Maria wie in Verlegenheit die Bewegung des Engels mit dem Oberkörper und den über der Brust gekreuzten Armen nachmacht. — Von nicht geringerer

*) Ein ähnliches großes Frescobild hatte Fra Angelico auch im großen Refectorium des Klosters gemalt; es hat i. J. 1534 dem neuen Geschmack und der „wunderbaren Speisung des H. Dominicus" von Antonio Sogliani weichen müssen.

**) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. T. 15. und in „Leben und Werke" ꝛc. T. II.

Schönheit ist ein zweites Frescobild im Corridor, Maria mit dem Kind auf dem Thron, von Heiligen umgeben.*)

Um den Corridor herum liegen die (ehemaligen) Wohnungen der Mönche, die Cellen, von denen eine jede mit einem Wandgemälde von Fra Angelico beschenkt worden ist. Am häufigsten kehrt Christus am Kreuz zwischen einigen Heiligen wieder. Die übrigen Bilder sind auch großentheils der Leidengeschichte Jesu entnommen; doch hat auch die Kindheitgeschichte desselben zu einigen Darstellungen den Stoff geliefert, und selbst die Zeit des Lehramts ist nicht ganz übergangen. Ein Charakterzug ist diesen Darstellungen gemeinsam in Betreff der Auffassung, ein anderer in Betreff der Ausführung. In erster Hinsicht bleibt Fra Angelico bei dem System, die Darstellungen gleichsam als Visionen, als Vorgänge vor dem innern Auge eines Dritten zu behandeln; hinsichtlich der Ausführung erscheinen diese Cellenbilder fast ohne Ausnahme wie leichte Improvisationen, ohne einzelne Studien und besondere Vorbereitungen aus der Fülle des Herzens und der Phantasie mit Pinsel und Farbe (und zwar al secco nicht al fresco!) an die Wand geschrieben. Es sind Liebesgaben seiner Kunst an seine Cellengenossen, ein stetes frommes Memento zu stets sich erneuernder Andacht; wobei er wahrscheinlich die Beziehungen derselben zu ihren besondern Schutzpatronen im Sinne gehabt hat.

Zu den schönsten dieser Cellenbilder gehören:**) *„die Verkündigung", die der H. Dominicus beim Eintritt in seine Celle vor Augen hat; das *„Noli me tangere!" vor dem Felsengrab im Garten des Joseph von Arimathia;***) die „Transfiguration"

*) Abbildung in „Leben und Werke" ꝛc. T. III.

**) Alle mit einem * bezeichneten Cellenbilder sind in „Leben und Werke" ꝛc. abgebildet.

***) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. T. 18.

als Vision des H. Dominicus;*) „die Taufe Christi" im Beisein der H. Theresa und des H. Antonius; die *„Darstellung im Tempel" mit den HH. Katharina und Peter dem Martyrer als Zeugen; dieselben Heiligen beten im Stall zu Bethlehem zum neugebornen, nackt am Boden liegenden Heiland der Welt; neben der heil. Jungfrau auf dem Thron mit dem Christkind auf dem Schooß stehen die HH. Augustinus und Thomas von Aquino; die *„Kreuztragung" begleitet S. Dominicus mit thränenden Augen und blutendem Herzen; sehr merkwürdig ist das *Abendmahl in der sacramentalen Form der Hostienaustheilung durch Christus, der um die Tafel gehend den Aposteln in Gegenwart seiner im Vorgrund knieenden Mutter die bedeutungsvolle Spende reicht; ganz vorzüglich sind *„das Gebet am Oelberg" mit den daheim betenden Frauen, und *„die Grablegung" mit dem H. Dominicus;**) die „Verspottung Christi", ausgedrückt durch bildliche Andeutung derselben (Anspucken, ins Gesicht schlagen u. s. w.) an der Wand hinter dem Heiland, der mit verbundenen Augen und als Zerrbild eines Königs auf einem Schemel sitzt, ein Gegenstand trauernder Betrachtung von den HH. Dominicus und Thomas von Aquino; die „Kreuzigung", wobei Christus dargestellt ist, wie er auf einer Leiter aufgestiegen mit ausgebreiteten Armen sich vor das Kreuz stellt, an welches die Henker im Begriff sind ihn anzunageln; die „Auferstehung", im Beisein der H. Clara; die *„Höllenfahrt", eine der bewegtesten Darstellungen; Christus einsam im Gebet; die „Bergpredigt" vor den Aposteln; *die „Krönung der Maria", im Beisein von 6 Heiligen.

Ein größeres Zimmer, aller Wahrscheinlichkeit nach für vor-

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. T. 17.

**) Beide Bilder in meinen „Denkmalen" ꝛc. T. 12. u. 14.

nehme Gäste bestimmt, enthält ein besonders figurenreiches Bild der Anbetung der Könige von Fra Angelico, so daß man damit fast an spätere Meister erinnert wird, die durch ein glänzendes und zahlreiches Gefolge die Bedeutsamkeit der Könige mehr hervorheben und in ihm die Gelegenheit erkannten, seltsame und schöne Waffen und Trachten, Pferde, Kameele und Hunde, und allerhand Bildnisse anzubringen.

In S. Maria novella waren ehedem 4 Reliquiarien und eine Osterkerze mit miniaturartig ausgeführten Gemälden von Fra Angelico, von denen 3, vollkommen erhalten, jetzt in einer der Cellen von S. Marco aufgestellt sind. Von ausnehmender Schönheit ist das Reliquiarium mit der Krönung Mariä.*) Das Bild ist mit einem Fleiß und einer Sorgfalt ausgeführt, wie kaum ein anderes des Meisters, so daß die Farben wie ein Schmelzguß aufgetragen erscheinen; dazu enthält es eine Anzahl Heiliger mit dem Ausdruck von Süßigkeit ohne Gleichen. Ist schon Maria's Angesicht voll Sanftmuth und Güte unwiderstehlich, so umstricken uns die holden Engelsangesichter mit einem solchen Zauber der Lieblichkeit, daß wir wie gefangen an ihren Mienen haften und die Musik zu vernehmen glauben, mit der sie die heilige Ceremonie begleiten. Sind doch selbst die Heiligen alle — mit Ausnahme des Petrus, der uns zur Mitfeier einzuladen scheint — dem Chor himmlischer Schönheit zugewandt! — Das zweite dieser Reliquiarien enthält in 2 Abtheilungen die Verkündigung und die Anbetung der Könige; das dritte eine Madonna mit dem Kind, auf Wolken stehend, von schwebenden Engeln umgeben. Jedes dieser 3 Reliquiarien hat einen Sockel, welchen Fra Angelico gleichfalls mit Bildern (der

*) Abbildung in „Leben und Werke" ꝛc. T. XIII.

Anbetung des Kindes; einzelnen Heiligen) im kleinsten Maßstab verziert hat.

Will man eine Steigerung des Werthes in den Werken Fiesole's gelten lassen, so dürften wir ihn auf seinem Höhepunkt angelangt betrachten in jenem herrlichen Gemälde der Kreuzabnahme, ehedem in der Kirche S. Trinità zu Florenz, nun eine Hauptzierde der Sammlung der Akademie der schönen Künste.*) In diesem Bilde gelingt es dem Künstler, aus der ihm vorherrschend eigenen lyrischen Stimmung in eine dramatische Weise der Darstellung überzugehen. Er führt uns, ohne das Aufgebot körperlicher Kräfte betonen zu wollen, doch deutlich in den wirklichen Vorgang ein; aber indem er uns ein schwerstes Herzeleid vor die Augen stellt, mäßigt er dessen Ausdruck durch Schönheit, Hoheit und Heiligkeit derart, daß wir zu keiner peinlichen Empfindung kommen und in stiller Wehmuth das Gefühl der Versöhnung haben. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Palmen und Cypressen, mit nahen und fernen Bergen und der Stadt Jerusalem. Drei Spitzbogen schließen nach oben das Bild; in den beiden äußersten derselben schweben Engel herbei mit dem Ausdruck schmerzlicher Theilnahme an dem Ereigniß, das auf der Erde unter ihnen stattfindet. In den mittlern Spitzbogen ragt das Kreuz, von welchem der Leichnam Christi von seinen Freunden genommen worden, und den sie sich bemühen, sicher und mit größter Schonung auf den Boden zu bringen. Und während sie ganz dieser Sorge hingegeben erscheinen, sieht man ihnen doch das vornehmlich sie beherrschende Bewußtsein an, daß es ein Heiligthum ist, das sie in Händen haben. Dazu kommt eine Sanftheit der Bewegungen ohne

*) Abgebildet in „Leben und Werke" ꝛc. Taf. XIV. und in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. T. 25.

Schwäche, eine Innigkeit des Schmerzes ohne Erweichung, daß man um so ruhiger wird, je länger man es betrachtet, da seine Wirkung durch die Klarheit aller Motive, durch die Schönheit aller Linien und die Harmonie ihrer Gegensätze und Verbindungen wesentlich unterstützt wird. Während so die Freunde Christi handelnd dargestellt sind, ist der übrige Theil des Bildes dem Ausdruck über das trauervolle Ereigniß gewidmet. Da ist es an einer Seite die Klage der Frauen um den bittern Tod Jesu, den der Künstler schildert, aber nirgend in grellen Zügen, und nur der Anblick der im Jammer zusammengesunkenen Mutter preßt einer der heiligen Freundinnen einen Schrei des Mitleidens aus. In zartester Weise spricht die tiefe Seelenbetrübniß aus Maria Magdalena, die mit umschleierten Händen die Fußspitzen des geliebten Todten leise berührt und mit Küssen und Thränen bedeckt. Dadurch ist die Mittelgruppe mit der Gruppe der trauernden Frauen in unmittelbare Verbindung gebracht; mittelbar wenigstens sind es auf der andern Seite auch die befreundeten Männer, bewegt durch den Anblick von den Nägeln und der Dornenkrone in den Händen Eines von ihnen. Ihre Empfindung theilt auch ein Jüngling, der im Vorgrund kniet und in hingebender Andacht zum heiligen Leichnam emporblickt. Dieß Gemälde, das bis in die kleinsten Theile mit unbeschreiblicher Sorgfalt ausgeführt ist, und dessen wohlthuende Harmonie nur durch einige Gewänder von ungebrochenem Ultramarin, Zinnober und Rebenschwarz unterbrochen wird, ist von einem reichverzierten und vergoldeten Rahmen in italienischer Gothik eingefaßt, in welchen Gestalten und Brustbilder von 20 Heiligen eingefügt sind, sämmtlich Arbeiten von hinreißender Schönheit.*)

*) Die Bilder der Giebelfelder, die Auferstehung, die Marien am Grabe und das Noli me tangere sind die früher erwähnte Arbeit des

Fra Beato Angelico war vorzugweis der Maler der Heiligen und Seligen, die Heimath seiner Kunst der Himmel. Der Seligkeit gegenüber steht die Verdammniß, und neben dem Himmel thut sich die Hölle auf am Tage des Jüngsten Gerichts!

Fra Angelico ist nicht dazu gekommen, den für den Dom von Orvieto übernommenen Auftrag, das Jüngste Gericht in einem großen Frescogemälde darzustellen, auszuführen; wohl aber hat er mehrmals diesen Gegenstand in Tafelbildern behandelt. Eines derselben malte er für die Kirche der Annunziata zu Florenz, ein anderes für die Camaldolenser außerhalb der Stadt; beide sind jetzt in der Sammlung der Akademie; ein drittes befindet sich in der Galerie Corsini zu Rom; ein viertes ist aus der Galerie Fesch an L. Buonaparte und von diesem an den Lord Ward in London gekommen. Im Wesentlichen mit den andern übereinstimmend ist das letztgenannte das größte und ausführlichste; weßhalb ich mich auf seine Beschreibung beschränke.*) Umgeben von einer doppelten Mandorla mit Cherubimköpfchen, auf Wolken sitzend, aus denen Engelköpfchen vorschauen, sitzt Christus, schmerzlich ergriffen, aber entschieden mit beiden Händen das Verdammungsurtheil über die Abtrünnigen aussprechend, die auf der Erde unterhalb zu seiner Linken den Gräbern entstiegen sind. Zu beiden Seiten Christi haben Heilige des Alten, wie des Neuen Bundes und der Kirche als Beisitzer des Gerichts Platz genommen, ihm zunächst Maria in fürbittender und der Täufer in ergebungvoller Haltung. Ueber den Heiligen schließt ein vierfacher Kranz von in goldenem Lichte strahlenden Engeln das Bild ab, während zu Füßen der Heiligen

---

Don Lorenzo Camaldolense. 2 Apostel sind abgebildet in „Leben und Werke" ꝛc. Taf. XV.

*) Gest. in meinem Werk „Leben und Werke ꝛc. Taf. XVI—XXII., desgleichen im kleineren Maßstab in meinen „Denkmalen" ꝛc. II., T. 21—24.

ein zweiter Engelchor, Gestalten von zartester Anmuth und Sanftheit, aufgestellt ist, in dessen Mitte das Kreuz aufrecht gehalten wird. — Senkrecht unter dieser himmlischen Versammlung ist die Auferstehung vom Tode geschildert, und zwar bereits geschieden durch eine Reihe offener Gräber nach der Berufung zur Seligkeit, nach der Verdammniß zur Hölle. Vermochte Fra Beato den Heiland am Kreuz nicht ohne Thränen zu malen, so hat er die der Verdammniß überwiesenen Uebelthäter sicher nicht ohne Widerwillen abgebildet, der sich schon bei ihrer Auferstehung und noch vielmehr bei der Schilderun der Hölle kundgibt, die mit ihren Inwohnern seiner Phantasie am fernsten lag. Unter den Lastern, die dem frommen Mönch am häufigsten und am strafbarsten erschienen sein mögen, steht der Geiz oben an; und auffallender Weise sind es vornehmlich Klosterbrüder, die am Geldsack in die Tiefe gezogen werden; es sind aber keine Dominicaner unter ihnen, die Fra Angelico sich für den Himmel aufgespart. Wie ein jeder Verdammter die Beute eines Teufels ist, so wird ein jeder Begnadigte bei der Auferstehung von seinem Schutzengel begrüßt und zum Paradies emporgeführt, wobei es der Künstler an rührenden Scenen nicht hat fehlen lassen, als z. B. des Wiedersehens eines durch den Tod geschiedenen Brautpaars, von welchem nach dem Verlust der Braut der Bräutigam Mönch geworden, und nun nicht ganz sicher ist, ob das Klostergelübde ihn auch noch im Himmel bindet; oder wo ein armer Bauer ganz verwundert ist, daß ein so schlichter Mann wie er in die Gesellschaft der Seligen eintreten dürfe u. s. w. Den größten Zauber der Anmuth aber goß er über eine Gruppe Seliger aus, die mit ihren Schutzengeln zum Reigentanz verbunden zum Himmel emporschweben, wohin ihnen ein Zug frommer Dominicaner und zwei hohe Würdenträger der Kirche, ein Papst und ein Cardinal, voraus-

gegangen; Kirchenhäupter, für welche er vorkommenden Falls auch eine Stelle unter den Verdammten bereit hatte.

Die letzten Lebensjahre brachte Fra Angelico — den kurzen Aufenthalt in Orvieto abgerechnet, — in Rom zu, wohin ihn (wahrscheinlich) P. Eugen IV. berufen hatte,*) um für ihn eine Capelle im Vatican auszumalen. Nach der Beschreibung des Vasari waren die Bilder aus dem Leben Jesu genommen und enthielten auch Bildnisse berühmter Zeitgenossen des Papstes; sie gingen sämmtlich zu Grunde, als Papst Paul III. um 1540 an der Stelle der Capelle für seine Bequemlichkeit eine Treppe anlegen ließ. Dagegen ist die Capelle im Vatican, welche P. Nicolaus V. von Fra Angelico hat ausmalen lassen, obwohl sie schon 1577 einer Restauration unterworfen worden, nach welcher Zeit sie glücklicher Weise in Vergessenheit gerieth und damit vor einer vernichtenden Restauration bewahrt blieb, bis auf die Spuren von 1577 wohl erhalten. An den Kreuzgewölbfenstern der Decke sieht man die 4 Evangelisten.**) Die Gemälde darunter sind dem Leben der beiden Heiligen Stephanus und Laurentius entnommen und bedecken die Seitenwände der Capelle in 2 Reihen über einander. Die Reihenfolge beginnt in der obern Reihe mit der Weihe des h. Stephanus, der von Petrus die Communion empfängt; ihr folgt eine Almosenvertheilung

*) Vasari sagt freilich, P. Nicolaus V. habe es gethan; aber bedenkt man, daß dieser im März 1447 sich auf den Stuhl Petri gesetzt, und daß, wie aus den Büchern der Domverwaltung von Orvieto hervorgeht, Fra Angelico bereits Anfang Mai 1447 in Rom war, so muß man zweierlei für unwahrscheinlich halten: 1) daß die Berufung des Künstlers eine der ersten Regierungshandlungen des neuen Papstes gewesen; und 2) daß derselbe sogleich nach der Ankunft in Rom einen Auftrag der Dombauverwaltung von Orvieto angenommen haben würde, der dem Auftrag des Papstes an Größe wenigstens gleich war.

**) Johannes ist gestochen von Stölzel und in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. T. 19.

durch Stephanus, sodann an der zweiten Wand die Predigt des Stephanus und seine Verantwortung vor dem Hohenpriester;*) endlich an der dritten Wand: Stephanus wird zum Tode geschleppt und — gesteinigt. — Die untere Reihe beginnt in ähnlicher Weise mit der Weihe des H. Laurentius durch einen Papst; danach folgt, wie er im Innern eines Klosters Geld und Speise empfängt und dann an Arme und Krüppel Almosen austheilt; sodann seine Gefangennehmung und die Bekehrung des Schließers; endlich die Verbrennung des Heiligen auf dem Rost. — In all' diesen Darstellungen ist viel mehr Handlung, als wir sonst bei Fra Angelico gefunden haben; die Motive sind weit über die bloße Andeutung durchgebildet, von sprechender Wahrheit. Ganz gegen seine Gewohnheit läßt er das Ereigniß als solches gelten, nicht als die Vorstellung in der Seele eines Dritten. Die Zeichnung ist frei und sicher, aber streng in den Grenzen des idealen, einfachen, ihm eigenthümlichen Styls gehalten, die Färbung licht: die Ausführung sehr sorgfältig.**)

Es wird nach Beendigung der Capelle Eugens IV. und vor dem Auftrag seines Nachfolgers Nicolaus V. geschehen sein, daß Fra Angelico sich durch den Benedictiner-Mönch D. Francesco di Barone, einen ausgezeichneten Mosaicisten, mit der Dombauverwaltung von Orvieto in Verhandlungen eingelassen, und seine Dienste ihr angeboten hat. Unterm 10. und 11. Mai 1447 wurde von derselben ein Vertrag aufgesetzt,***) nach welchem Fra Giovanni Angelico da Fiesole die Capelle der h. Jungfrau im Dom mit dem Jüngsten Gericht ausmalen und dafür während der Arbeit einen Jahrgehalt von 200 Ducaten, nebst monatlich

*) Gest. in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 20.

**) Viele dieser Scenen sind nach Zeichnungen von Kupelwieser und Tunner im Auftrag der Arundel-Society von Ed. Eug. Schäfer gestochen.

***) Lod. Luzi, il Duomo di Orvieto, 1866. p. 432. 435. 437. 438.

20 Lire Kostgeld, dazu auch Brot und Wein zur Genüge haben sollte. Für seinen Schüler Benozzo Gozzoli wurden monatlich 7 Ducaten und für 2 junge Gehülfen, Antonio Fiorentino und Giacomo da Poli, monatlich 3 Ducaten ausgeworfen. 4 Monate im Jahr sollten die Maler an der Arbeit sein. Der Vertrag wurde von Fra Angelico am 14. Junius abgeschlossen, das Werk bereits im Julius begonnen. Von da bis zum 28. September malte er am Gewölbe Christus als Weltenrichter, dazu die Propheten des Alten Bundes, kehrte aber nicht mehr nach Orvieto zurück, ohne Zweifel in Rom durch P. Nicolaus für die Ausmalung seiner vaticanischen Capelle festgehalten. Diese Deckenbilder sind unversehrt erhalten, von wunderbarer Klarheit, und feinster Ausführung, dazu bis in die kleinsten Formen richtig empfunden, was man von den Arbeiten seines Schülers Benozzo, den Posaunenengeln, der Maria und den Aposteln, und andrer Gehülfen im zweiten Kreuzgewölbe nicht sagen kann, wo die Patriarchen, Doctoren, Ordensstifter und heiligen Jungfrauen abgebildet sind. — Von Arbeiten, welche Fra Angelico außer den beiden vaticanischen Capellen in Rom ausgeführt haben soll, ist nichts bekannt. Er starb 1455 und liegt in S. Maria sopra Minerva zu Rom begraben, wo ein marmorner Grabstein mit seiner abgemagerten Gestalt seine ewige Ruhestätte bezeichnet.*)

Fra Filippo Lippi.

In Gegensätzen bewegt sich die Weltgeschichte und fördert damit die Entwickelung geistiger Kräfte und führt sie neuen Zielen entgegen; sei es, daß in ihrem Ringen und Kämpfen der Sieg auf einer Seite bleibt, sei es daß aus der Versöhnung

*) Abgebildet in „Leben und Werke" ꝛc. auf dem Titelblatt.

von beiden eine neue Macht aufsteht, der die Zukunft gehört. Es kann kaum ein schärferer Gegensatz gedacht werden, als sich uns in der supranaturalistischen Kunstrichtung Fiesole's neben dem Realismus Masaccio's darbietet. Wie die einseitige Hingabe an diesen die Kunst zur bloßen Nachahmerin der Natur herabgedrückt und damit unfehlbar von ihren höhern Zielen abgelenkt haben würde, so hätte gleicherweise eine blinde Nachfolge Fiesole's jede wirkliche und allseitige Vollendung in Form und Farbe, Zeichnung und Modellierung und jeglicher technischen Aus- und Durchführung überhaupt unmöglich gemacht. Der unbestrittene und vollkommene Sieg des Realismus der altflandrischen Schule über den altcölnischen, westfälischen und schwäbischen Idealismus hat die deutsche Kunst, ungeachtet ihrer großen Talente, um den Ruhm allseitiger Durchbildung und Vollendung gebracht. Der italienischen Kunst war im gleichzeitigen entscheidenden Wendepunkt das Glück beschieden, daß aus dem Widerstreit der Bestrebungen ein Genius hervorging, dem die Aufgabe und die Befähigung zu Theil geworden, beide Gegensätze in einer höhern Einheit friedlich zu vereinigen. Dieß war der Carmeliter-Mönch, den die Kunstgeschichte als Fra Filippo in ihr Buch eingetragen hat.

Das Leben dieses ausgezeichneten Künstlers beginnt nicht mit einer Reihe guter Tage, an seine Geburt heftete sich der Tod der Mutter; zwei Jahr alt verlor er den Vater, dessen blutarme, in hohem Grade hülfsbedürftige Schwester die einzige Zuflucht für den verwaisten Knaben war. Filippo war der Sohn des Metzgers Tommaso Lippi und seiner Frau Antonia, geb. 1412 in der Contrada dell' Ardiglione hinter S. Carmine in Florenz. Bereits 1420 findet sich sein Name eingetragen in dem Verzeichniß der Klosterbrüder von S. Carmine, und als Maler daselbst zum ersten Male 1430. Zwei Jahre später ver-

ließ er das Kloster, und wird erst 1469, seinem Todesjahr, in den Büchern desselben wieder erwähnt.*)

Es liegt nahe anzunehmen, daß er, aufgewachsen in den Jahren, als Masolino und Masaccio die Capelle Brancacci in der Kirche seines Klosters ausgemalt, unter ihren Augen seine Künstlerlaufbahn begonnen; auch war das Kloster der erste Schauplatz seiner Kunstthätigkeit, indem er im Kreuzgang die päpstliche Bestätigung des Carmeliter-Ordens; in der Kirche einen H. Martialis, und Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes in Fresco malte, Arbeiten, von denen jede Spur verschwunden ist. Um ein zuverlässiges Bild seiner Entwickelung zu bekommen, müßten wir durch urkundliche chronologische Angaben unterstützt sein. Wir sind es nur in einigen wenigen Fällen; aber sie reichen hin, um uns den Unterschied zwischen frühern und spätern Arbeiten fühlbar zu machen. Haben sich in Fra Filippo die verschiedenartigen Kunstbestrebungen von Masaccio und Fiesole ausgeglichen, und sind sie in ihm nicht in gleicher Stärke zu Tage getreten, so weisen Arbeiten mit überwiegendem Idealismus — in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Kunstentwickelung — unzweifelhaft auf eine frühere Zeit hin, zumal wenn ihre technische Ausführung diese Annahme unterstützt.

---

*) Die chronologischen Nachweisungen verdanken wir großentheils den archivalischen Forschungen von G. Milanesi. Die Nachricht vom Tode Filippo's steht in dem Klosterbuch: „Necrologium, hoc est Codex mortuorum Conventus fratrum Beatae Mariae de Monte Carmelo Florentiae, in welchem unterm 8. October 1469 steht: „F. Philippus Thomae Lippi de Lippis de Flor. pictor famosissimus, obiit Spoleti, pingens capellam maiorem in ecclesia Cathedrali, et ibidem maximo honore in tumba marmorea ante portam mediam dictae ecclesiae sepultus. Huic tanta fuit in pictura gratia, ut vix ullus cum nostris Temporibus pingens attigerit: qualis pictor fuit, Capella Prati depicta, et alia eius mira opera testantur. — Daraus geht nebenbei hervor, daß er nie aufgehört hat, dem Orden anzugehören

Als eine der frühesten Arbeiten Fra Filippo's möchte ich ein Altarbild in Anspruch nehmen, das ursprünglich für die von Francesco di Marco Dadini gestiftete Brüderschaft der Buonuomini in Prato gemalt, nun — und zwar, am frühern Ort in einer Vorhalle der Witterung und dem Staub ausgesetzt, sehr verblichen — in der städtischen Sammlung daselbst aufbewahrt wird. Es ist eine Madonna in trono auf Goldgrund zwischen den HH. Stephan und Joh. Baptista, neben denen der o. g. Stifter vier Buonuomini dem heil. Kinde empfiehlt. Die strenge symmetrische Anordnung, der schöne, aber noch ziemlich alterthümliche Styl der Zeichnung, in Verbindung mit dem Goldgrund, weisen auf die Frühzeit des Künstlers hin. Die Madonna, ernst und sinnig, ist von idealer Schönheit, ohne bildnißartige Züge; das Kind, mit einem durchsichtigen Hemdchen bekleidet, sitzt auf ihrem Schooß und ertheilt den Segen. Johannes neigt zu sentimentalen Empfindungen.

Von allen mir bekannten Werken des Fra Filippo ist keines realistischen Bestrebungen so fern, steht keines an Innigkeit frommer Empfindung und mystischer Anschauungsweise dem Fiesole so nahe, als die für die Camaldolenser bei Florenz gemalte „Anbetung des Kindes," gegenwärtig in der Sammlung der Akademie von Florenz (Quadri piccoli no. 26). Zwischen Felsgestein im Wald auf blumigem Rasen liegt, nur den Unterkörper bedeckt, das neugeborne Kind und weist mit dem auf den Mund gelegten Zeigefinger der rechten Hand auf seine Bedeutung als Logos hin. Vor ihm kniet, in einen weiten Mantel gehüllt, das Haupt mit einem Schleier bedeckt, die jungfräuliche Mutter, ein Inbegriff von Lieblichkeit, Unschuld und Demuth, die Hände anbetend erhoben, das Antlitz geneigt, die Augen auf das Kind gerichtet. Von rechts her kommt Johannes, ein schöner Knabe von 5—6 Jahren, gelaufen, in ein Lammfell

und einen Mantel gekleidet, sein Kreuzchen in der Linken, in der Rechten die Bandrolle mit der Inschrift „Ecce Agnus Dei". Mit dem Kopf zurückgewendet, als wolle er Leute herbeirufen, zeigt er zugleich auf das Kind im Grase. In der Höhe, senkrecht über diesem schwebt die symbolische Taube; zwei Engel knieen auf Wolken daneben und schauen anbetend nieder; zwei Hände ragen zwischen ihnen aus den Wolken hervor, als Zeichen der Gegenwart des ewigen Vaters. Rechts im Vorgrund ist der Stifter des Bildes, ein Camaldulenser, mit dem Ausdrucke frommer Verehrung, als Halbfigur, gleichsam aus dem Boden emporragend, angebracht.*)

Ein verwandtes Bild, das fast als eine Wiederholung des vorgenannten gelten könnte, und dessen ursprüngliche Bestimmung unbekannt ist, besitzt das Museum in Berlin (Nr. 69).**) Das heilige Kind liegt nackt von links nach rechts, den Kopf rechts gewendet, in Gras und Blumen, aus denen goldne Funken sprühend Flammen aufsteigen. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand bezeichnet es sich als Logos und hat hinter seinem Kopf einen massiven goldnen Heiligenschein mit einem rothen Kreuz. Rechts vor ihm zu seinen Füßen kniet die fast mädchenhafte Mutter, angethan mit einem hellrothen Kleid und einem hellblauen Mantel, den sie unter dem Arm aufgenommen, einen weißen Schleier über dem Kopf, dem ein massiver, perspectivisch gezeichneter Heiligenschein gleichsam als Hut dient. Die Hände gefaltet erhoben sieht sie mit inbrünstiger Andacht nieder zum Kind. Der Schauplatz ist ein dunkler Wald mit vielen senkrechten Baumstämmen und scheinbar behauenen Felsblöcken. Auf einem Stück vom Gestein steht der kleine Johannes mit seinem

*) Abbildung in der Galleria delle Belle Arti di Firenze, fälschlich als ein Gemälde des Masolino.

**) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II, Taf. 31.

Kreuzchen, in ein Lammfell gekleidet und macht — die Hand auf der Brust — auf seine Bedeutung als „Vorläufer" aufmerksam. Im Hintergrund links sieht man noch einen greisen Camaldulenser in weißer Mönchskutte, mit langem weißen Bart. In der Höhe erscheint in einer Sternen- und Strahlenglorie Gott Vater in Halbfigur, mit ausgebreiteten Armen und zur Erde niederblickend, als wolle er sie liebend umarmen. Unter ihm schwebt die Taube des heil. Geistes und sendet einen Strahlenregen nieder auf das Kind. Der Gesammteindruck des Bildes ist der der Innigkeit, Lieblichkeit und Heiligkeit. Gesicht- und Körperformen sind rundlich; einfach, streng und schön die Massen und Falten der Gewänder. Rührend ist der Anflug von Schüchternheit im frommen Ausdruck der Madonna; der Goldton der Carnation, die lichte Färbung der Gewänder bilden einen wohlthuenden Gegensatz gegen den dunkeln Wald und bewirken den heitern Gesammteindruck. In der Carnation sieht man den gestrichelten Farbenauftrag; alles landschaftliche und sonstige Nebenwerk ist sehr scharf im Umriß, aber mit breitem Pinsel vermalt und sehr fein ausgeführt. Das Bild ist mit der Originalinschrift „Frater Filippus" bezeichnet.

Und noch einmal bearbeitete Fra Filippo dasselbe Thema in einem reizenden Bilde, das aus dem Nonnenkloster von Annalena zu Florenz in die Sammlung der Akademie gekommen (Quadri piccoli no. 12). Auch hier liegt das neugeborne Christkind im Walde neben einem verfallenen Gemäuer, aus welchem Ochs und Esel vorschauen, und wird von Joseph und Maria angebetet, zu denen sich noch rechts Magdalena und links Hieronymus, weiter zurück Hilarion, der Bruder der Annalena (nach Richa, Chiese etc. X. 145 das Bildniß von Ruberto Malatesti) in Einsiedlertracht, das Crucifix in der Hand, gesellen.*)

*) Abbildung in der Galleria delle Belle Arti.

Wir sehen hier, nach dem Vorbild von Fiesole, Personen als Zeugen des Ereignisses, die es in Wirklichkeit nicht sein konnten, so daß dasselbe nur eine ideale Vorstellung, ein Abbild des in ihrer Seele ruhenden Urbildes ist.

Offenbar aus der gleichen Stimmung ist das Bild von der Geburt Christi hervorgegangen, das Filippo für das Kloster S. Domenico in Prato gemalt hat und das einst im Refectorium desselben, jetzt in der städtischen Galerie daselbst aufbewahrt wird. Das dicke, halb nackte, an den Beinen eingewindelte Kind liegt am Boden und hebt seine beiden Händchen zur Mutter auf, die mit erhobenen, gefalteten Händen knieend zu ihm niederblickt. Joseph sitzt auf der andern Seite, hat die Hände conventionell gefaltet und sieht auch auf das Kind. Links steht ein jugendlicher Heiliger im Waffenschmuck (S. Ansano?), in der Hand die weiße Fahne mit dem rothen Kreuz, und wendet seine Augen gen Himmel, wo ein ganz kleiner Christus in der Mandorla zu sehen ist. Rechts steht S. Dominicus mit einem Buch, darin die Worte zu lesen: Timete Deum quia venit hora judicii eius. Im Hintergrunde der felsigen Landschaft Hirten mit Schalmei und Dudelsack, Ochs und Esel in der Hütte. In der Höhe ein wunderlieblicher Engelchor. Auch die Madonna ist von idealer Schönheit. Die Farbe des Bildes hat sehr gelitten; Styl, Zeichnung und Behandlung weisen dem Bild eine Stelle unter den feinsten Werken des Meisters an.

Die Verkündigung malte er auf einer großen Tafel für die Capelle der Operai in S. Lorenzo, wo sie noch heute steht, ein eigenthümliches Werk. In einer großen offenen Bogenhalle mit der Aussicht auf die Seitenansicht einer Kirche und den anstoßenden Garten, rechts vor der Kirchthüre, steht Maria vor einem Betpult. Vor ihr kniet der Sendbote des Himmels und hat seinen Auftrag ausgerichtet, mit dem er indeß keine willige Aufnahme findet. Mit

seitwärts vorgebogenem Oberkörper und beiden gegen ihn gekehrten offenen Händen wehrt sie sich dagegen; auch ihre Mienen drücken eine nichts weniger als angenehme Ueberraschung aus, die obendrein keinen Glauben findet. Der Engel aber blickt treuherzig zu ihr auf und legt betheuernd die Rechte auf seine Brust. Zum Ueberfluß oder für den Nothfall hat er zwei Zeugen mitgebracht, zwei andere Engel, die unter dem nächsten Bogen links stehen, sich über ihre Weigerung zu besprechen scheinen und von denen der Eine sich nach uns umsieht, als wollte er auch uns in die Verhandlung ziehen. Die Engel haben runde, kindliche Gesichter von röthlicher Färbung; Maria's Colorit scheint die Lasuren verloren zu haben, ist grau und unklar in den Schatten. Unter dem Kopfschleier hat sie eine eigenthümliche, aus einem weißen Stoff zusammengedrehte Kopfbedeckung. Die Zeichnung der Haare wie des Gefältes, selbst Hände und Gesichtsformen sind ziemlich hart und scharf. Die Gewandfarben sind ganz, obschon nicht gesättigt. Maria hat ein blaues Kleid und einen grauen Mantel. Alle haben massive, aber durchbrochene, perspectivisch gezeichnete Heiligenscheine. Die Ausführung ist glatt und sorgfältig. Im Vorgrund steht eine Glasflasche mit etwas Wasser, als wäre sie hingestellt für den großen Lilienstengel in der Hand des Engels Gabriel. — Das Sockelbild enthält 3 (für mich räthselhafte) Darstellungen: 1. Eine Enthauptung. 2. Ein leeres Vorzimmer, aus welchem ein Mann durch ein vergittertes Fenster in eine Stube sieht, in welcher 3 (vielleicht gefangene) Männer sitzend schlafen. 3. Ein Bischof, der, von einigen Männern begleitet, und im Beisein eines Heiligen, 3 in einem Faß stehende Nackte segnet.

Die Zeit der Entstehung dieses Bildes ist nicht bekannt. Obschon es verschiedenen Anzeichen, namentlich der technischen Behandlung nach zu den frühern Arbeiten Fra Filippo's ge-

rechnet werden muß, so unterscheidet es sich doch unverkennbar von den bisher genannten Darstellungen in der Auffassung des Gegenstandes und in der Gesammt-Anordnung, in denen eine weitere Entwickelung seines künstlerischen Charakters sich ankündigt. Das ist nicht die mädchenhafte Jungfrau, die mit kindlicher Unschuld und Frömmigkeit auf ihr ebengeborenes Kind niederblickt, welche hier bei der Verkündigung erschrickt und sich gegen die Worte des Engels: „Siehe! du wirst schwanger werden im Leibe!" abwehrend verhält, und die „von keinem Manne weiß." Auch die Zugabe zweier Engel und eines sehr reichen, architektonischen Beiwerks weisen auf den Uebergang zu einer neuen künstlerischen Anschauungsweise hin, die vielleicht mit der Entwickelung von Fra Filippo's allgemeinem Charakter zusammenhängt.

Die ersten sichern Daten über die Entstehungszeit von Werken des Fra Filippo haben wir aus den Jahren 1438, 1439 und 1441. In diesen, uns glücklicherweise erhaltenen Werken sehen wir ihn in der vollen Entfaltung seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit. In dieselbe Zeit, also ungefähr in sein 26. Lebensjahr, fällt auch jenes Ereigniß, das ihn in der Gewalt einer Leidenschaft zeigt, die im entschiedensten Widerspruch mit seinem Klostergelübde steht, und die ihn zur Hauptperson einer nicht sehr idealen Liebesgeschichte gemacht hat. Vasari, dem wir ihre Ueberlieferung verdanken, erzählt davon Folgendes: „In Prato, nahe bei Florenz, wo Filippo einige Verwandte hatte, hielt er sich in Gesellschaft eines Kloster-Genossen, des Carmeliterbruders Diamante, viele Monate auf, mit Malereien für Stadt und Umgegend beschäftigt. Beauftragt von den Nonnen von S. Margherita mit dem Hauptaltarbild für ihre Kirche, sah er eines Tages, als er daran arbeitete, die Tochter des Florentiners Francesco Buti, die zur Erziehung oder zur Vorbereitung

für das Kloster bei den Nonnen war. Lucretia — das war ihr Name — machte durch ihre Schönheit und Anmuth einen so großen Eindruck auf den Künstler, daß er von den Nonnen die Erlaubniß erbat und erhielt, sie als Madonna für sein Bild conterfeien zu dürfen. Bei dieser Gelegenheit entbrannte er derart in Liebesglut für sie, daß er sie zu bestimmen wußte, mit ihm aus dem Kloster zu gehen, was er an einem Tage ausführte, an welchem der im Dom als heilige Reliquie aufbewahrte Gürtel der h. Jungfrau dem Volke gezeigt wird, den zu sehen sie ausgegangen war. Weder die Scheltworte der Nonnen, noch die tiefe Betrübniß des Vaters konnten sie zur Rückkehr bewegen; sie blieb bei Filippo und beschenkte ihn nach der Zeit mit einem Knäblein, das auch auf den Namen Filippo getauft wurde und, gleich dem Vater, ein bedeutender Maler geworden ist.“ *)

---

*) Fast allgemein wird die Geschichte Lucretia's in Verbindung gebracht mit einer Aeußerung des Giov. de' Medici in einem Briefe an Bart. Serragli in Neapel vom 27. Mai 1458, „e così dello errore di Fra Filippo n'aviamo riso un pezzo“; und zugleich mit der Unterbrechung der Frescomalerei im Dom zu Prato. Nun aber hat Fra Filippo auf dem Gemälde von 1441 (wovon später die Rede sein wird) neben seinem Bildniß auch das unbezweifelte der Lucretia mit ihren gemeinschaftlichen 2 Kindern angebracht, so daß die Annahme einer so späten Zeit für die Entführung sich nicht begründen läßt. Denn Vasari's Angabe über Filippino's Todesjahr (1505) und Alter (45 J.) kann bei seiner Unzuverlässigkeit in Zeitbestimmungen nicht zum Stützpunkt dienen. Schreibt er doch dem Papst Eugenius IV. die Absicht zu, dem Fra Filippo Dispens zu ertheilen zu einer rechtmäßigen Ehe mit Lucretia Buti, obschon jener bereits 1447 gestorben war; und zugleich sagt er wenige Zeilen vorher (IV, 129), daß Filippo's Sohn Filippino bei des Vaters Tode (um 1468) 10 Jahr alt gewesen sei! Gaye im Kunstblatt 1836 Nr. 90ff. spricht sich für die späte Jahrzahl der Entführung aus; Crowe ꝛc. jedoch sind in Betreff des o. e. Briefes der Ansicht (II, 331), „daß die Entführung einer Nonne ein Gegenstand weder für eine briefliche Bemerkung in Neapel, noch zum Lachen in Florenz gewesen sein könne.“ — Auch möchte, füge ich hinzu, Giovanni

So wenig eine solche Handlungsweise mit der Denkart des frommen Klosterbruders von Fiesole zusammenstimmen konnte, eben so wenig vermochte Fra Filippo sein früheres, demselben ganz verwandtes Kunstgefühl in der überirdischen Höhe zu erhalten. Fortan ward das wirkliche Leben mit seiner Schönheit, seiner Lust und allen seinen Reizen eine zweite ergiebige Quelle neben der unsichtbaren Welt für seine Kunstschöpfungen.

Das Gemälde von S. Margherita in Prato, an welches Vasari seine Erzählung von der Entführung Lucretia's knüpft, befindet sich jetzt — mehrfach beschädigt — (mit Ausnahme der Sockelbilder) in der Sammlung des Louvre. (Nr. 233.) Vor einem verfallenen Stalle liegt das Jesuskind am Boden, zwischen Joseph und Maria, die es knieend anbeten. In der Höhe schwebt zwischen 2 Engeln die Taube des H. Geistes; in der Landschaft sieht man Hirten bei ihrer Heerde, von denen Einer auf der Hirtenpfeife blä'st.*) Die Sockelbilder, jetzt in der städtischen Sammlung zu Prato, enthalten: 1. Die vollzogene Beschneidung des Jesuskindes. Es ist ziemlich dick und sitzt auf einem Tisch, auf welchem Blutspuren die vollbrachte Handlung bezeichnen, und hinter welchem der Hohepriester Platz genommen. Das Kind streckt die Arme verlangend nach der Mutter aus, die sich mit ausgebreiteten Armen und dem Ausdruck des Bedauerns zu ihm neigt. Joseph kommt von links her mit einem Taubenpaar in den Händen, gefolgt von einem Alten und einem Jüngling. Auf der andern Seite stehen 3 Frauen, im Gespräch mit einander, augenscheinlich über die Ceremonie. — 2. Die Anbetung der Könige, die mit vielem Gefolge in reichen

---

de' Medici für eine „Entführung" in der italienischen Sprache ein anderes Wort gewählt haben, als „errore". — Von Filippino's wahrscheinlichem Verhältniß zu Fra Filippo wird im Leben des erstern die Rede sein.

*) Abbildung in der Etruria Pittrice I. 22.

Trachten gekommen und ihre Verehrung sehr ausdruckvoll, wenn auch nicht immer sehr geschickt, an den Tag legen, z. B. wenn der Alte das Kind am Bein packt, als wollte er es vom Schooß der Mutter herunter ziehen. — 3. Der Kindermord, eine allerdings sehr ungeschickte Darstellung: alle Mütter mit ihren Kindern in ein Zimmer gedrängt, wo das Schlachten vor sich geht. — Das Ganze aber ist mit miniaturartiger Feinheit und Sorgfalt ausgeführt.*)

„Für die Kirche von Santo Spirito (in Florenz) — so schreibt Domenico Veneziano an Pietro de' Medici aus Perugia, am 1. April 1438 —**) hat Fra Filippo eine Tafel zu malen, an welcher er 5 Jahre lang Tag und Nacht arbeiten kann, ohne sie zu vollenden." In dieser Kirche war jene Tafel mit dem obern Abschluß von 3 Rundbogen in Kleeblattform, gestiftet von Gherardo di Bartolommeo Barbadori infolge einer von Ser Bonaccorso di Ser Domenico Salvestri abgefaßten testamentarischen Verfügung von 1438. Sie wurde im J. 1812 in das Musée Napoleon abgeliefert, da das vorgenannte Bild Fra Filippo's nicht für genügend befunden worden war, und ist nun in der Sammlung des Louvre, (mit Nr. 234 bezeichnet). In der Mitte des Bildes steht die Madonna auf der obersten Stufe eines Thrones und hält das Kind stehend in einer Schärpe, die sie über ihre Achsel gelegt. Es wendet sich rechts gegen die Heil. Nicolaus und Augustinus, die mit dem Zeichen ihrer

*) Weder diese Sockelbilder, noch das Hauptbild im Louvre sprechen unzweifelhaft für Fra Filippo als Urheber. Auch stimmt der Kopf der h. Jungfrau, angeblich das Bildniß der Lucretia Buti, durchaus nicht zu dem unzweifelhaften von ihr in der Akademie von Florenz. Crowe ꝛc. weisen das Bild den Rosselli zu; widersprechen aber nicht entschieden dem Urtheil Waagen's, der darin den Al. Baldovinetti erkennt, den Maler der ganz ähnlichen Geburt Christi in der Annunziata zu Florenz.

**) Gaye a. a. O. I. p. 136.

Würde, dem Bischofstab, an den Thronstufen knieen, während gegenüber S. Bartholomäus und eine heilige Nonne dieselbe Stellung einnehmen, an jeder Seite 2 Erzengel mit Lilienstengeln stehen, an welche sich eine zahlreiche Engelschaar anreiht, daraus sich zwei auf die untere Stufe des Thrones gesetzt und die Laute und die Violine spielen. Unterhalb der Thronschranke und unter dem Flügel eines Engels kniet ein Carmelitermönch, in welchem man unschwer den Künstler erkennt, der sich unter dem Schutze eines Himmelsbewohners dem Throne der fleckenlosen Jungfrau naht, und es wagt, sein in einer von der Kirche nicht gesegneten Ehe geborenes Knäblein, das seitwärts in einem Chorstuhl sitzt, vor ihr heiliges Antlitz zu bringen. Großartig im Styl der Zeichnung der vorherrschend runden, aber immer schönen und mächtigen Formen, in der Haltung der Figuren bei wenig Licht in der Färbung hat das Ganze durch den allgemeinen Ausdruck von Ruhe und Frieden eine sonntägliche Stimmung und mit vollem Recht nennt es Vasari „ein seltnes Werk, das zu allen Zeiten von den Künstlern des Landes hoch in Ehren gehalten worden."

Von diesem trefflichen Gemälde mit beinahe lebensgroßen Gestalten gibt es ein zweites Exemplar, das aus der Sammlung der Herren Francesco Lombardi und Ugo Baldi in Florenz in die National-Gallery in London gekommen und daselbst — gegenüber dem Bild im Louvre — als das Original in Anspruch genommen wird. Ich habe es leider! nicht gesehen*), so daß ich ein eigenes Urtheil darüber nicht habe. Das Pariser Bild aber kenne ich und habe nicht den mindesten Zweifel an seiner Ursprünglichkeit.**)

*) Auch Crowe ꝛc. erwähnen es nicht.

**) Die Herausgeber des Vasari L. M. a. a. O. nehmen das Londoner Bild, das sie aus der Sammlung Lombardi ꝛc. kennen mußten, für das

In der Sammlung der Akademie zu Florenz wird (Gall. d. Quadri grandi 42) ein Sockelbild aufbewahrt, das zu einem der beiden eben genannten Altargemälde gehört. Es enthält sehr räthselhafte Darstellungen in drei Abtheilungen: 1. Ein Heiliger zieht mit einer Harke ein Flußbett um eine Stadtmauer, in Gegenwart und zur Verwunderung von 3 weißgekleideten Personen und einer knieenden im gelben Kleid. 2. (durch eine Wand getheilt): der Engel der Verkündigung reicht knieend der vor ihm stehenden Maria einen Stab mit einem Stern. Der Vorgang ereignet sich in einer weiten Säulenhalle, in welche — hinter Marien — Joseph durch eine Thüre eintritt, an deren Schwelle auf der andern Seite eine Heilige, vielleicht eine der Freundinnen Maria's, tief gebückt kniet. — In dem anstoßenden Raume wird ein h. Greis von zwei jungen Heiligen, von denen aber der eine nur mit dem Kopf, der andere nur mit dem Körper sichtbar ist, aus einem Hause geführt, folgt aber nur zögernd und bedenklich, wird auch von zwei nachschwebenden Engeln zurückgehalten. — 3. Vor einem Lesepult mit Büchern sitzt ein Mönch in braungrüner Kutte in seiner Celle, im Begriff, in eine übers Knie gelegte Papierrolle zu schreiben. Drei Pfeile stecken in seinem Herzen; ein Kopf mit 3 Nasen, 3 Munden und 4 Augen schwebt — als Dreieinigkeit — über dem Lesepult. Ein Mönch, der hinter ihm in die Celle tritt äußert deutlich sein Erstaunen. — Leicht und gefällig als Composition, lebendig in den Motiven, fein in der Zeichnung mit

---

Original; der Verf. des Katalogs der engl. National-Gallery aber, Ralph N. Wornum (in Uebereinstimmung mit Sir Rob. Eastlake) erhebt den Zweifel, ob das Bild wirklich das von Vasari beschriebene aus S. Spirito sei, und ob es wirklich zum großen Theil von Fra Filippo sein könne? und kommt zu dem Schluß, daß Filippo möglicher Weise die Madonna und das Kind, das übrige aber Alessio Baldovinetti gemalt habe.

lichter Carnation und kräftigen Gewandfarben hat dieß Sockelbild etwas in der Ausführung dem Fra Filippo Fremdartiges, Schweres, so daß ich es nicht mit dem Bilde im Louvre in unmittelbare Verbindung bringen kann. Wahrscheinlich gehört es demnach zu der Londoner Ausgabe.*)

Dagegen gibt es ein zweifelloses Bild Fra Filippo's, das aus dem aufgehobenen Kloster S. Margherita zu Prato in die städtische Sammlung daselbst gekommen. Es behandelt die in Prato beliebteste Legende vom Gürtel der heil. Jungfrau. Im Glanz einer von 2 schwebenden Engeln gehaltenen Mandorla sitzt die Gebenedeite auf einem Himmelsthron und reicht dem rechts unter ihr knieenden sehr jugendlichen Apostel Thomas ihren Gürtel, den er mit beiden erhobenen Händen entgegen nimmt. Links hinter ihm steht St. Margareth, als Patronin der vor ihr knieenden Stifterin im Franciscanergewand; und hinter ihr Papst Gregorius, die Hand am Schwertgriff. Rechts steht Tobias mit seinem Fisch, vom Engel an der rechten Hand gefaßt und S. Ludwig als Bischof. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Die Anordnung ist durchaus symmetrisch; eine ruhige, feierliche Haltung beherrscht den Gesammteindruck, unterstützt durch einfache wahre Motive der Darstellung, ohne gesuchte Contraste der Bewegungen, und durch Schönheit in den Gesichtsformen und Gestalten, sowie durch eine stylisierte Zeichnung der Gewänder, ohne die sonst üblichen Zierlichkeiten. Tobias sieht ganz unbefangen, ohne Bewußtsein seiner kirchlich-religiösen Rolle in die Welt; wie Gregorius zum Schwert kommt, wüßt' ich nicht zu sagen. Uebrigens sind die Charaktere fein gezeichnet; die Madonna von großer Schönheit mit individuellen Zügen, die

*) Zu ermitteln bleibt dabei, worauf gestützt die Herausgeber des Vasari L. M. a. a. O. angeben, daß diese Predella aus der Kirche S. Spirito stamme?

ihr wohl con amore gegeben sein könnten. Sie hat eine schwere goldne Krone auf dem Haupt und einen weißen Schleier über dem blauen Kopftuch, und trägt einen weißen Mantel über dem rothen Kleid. Thomas ist in Roth und Dunkelgrün gekleidet, Gregorius in Gold, Margareth in Grünlichbraun und Dunkelgrau; Ludwig in Schwarz mit Gold, der Engel in Dunkelblau mit Roth, Tobias in Gelb mit rothen, enganliegenden Beinkleidern. Während diese Farben ziemlich gut erhalten sind, ist die Carnation ganz verblichen, so daß nur die Zeichnung der Formen mit einer röthlichen Untermalung der Schatten übrig ist.

Diesem Gemälde nah verwandt in der Auffassung wie im Styl ist ein Rundbild Filippo's, das sich in der Galerie Pitti (Nr. 338) befindet. Schon in der Anordnung erinnert es an die zeitgenössischen Sculpturen, namentlich von Desiderio da Settignano, und zeigt deutlich das Bestreben des Künstlers, seinen Idealismus durch Züge aus dem Leben der Wirklichkeit näher zu bringen; freilich in so eigenthümlicher Weise, daß durch die unmögliche Verbindung der dargestellten Personen in demselben Raume der Illusion ein Riegel vorgeschoben ist.

Die Madonna (in Halbfigur) sitzt auf einem Stuhl und hält dem unbekleideten Kinde auf ihrem Schooß einen Granatapfel vor, von dem es ein rothes Korn genommen, das es der Mutter, zu ihr aufblickend, zeigt. Maria ist sicher das Bildniß der Lucretia Buti, und das Kind sein und ihr Kind, wie es öfter in seinen Bildern das Jesuskind vorstellen muß, dickbackig, dickbauchig und häßlich, während über die Mutter der Zauber der Schönheit ausgegossen ist. Wohl möchte man sich fragen, wie Filippo, mit seinem vorherrschenden Schönheitsinn, dazu gekommen ist, der mit allen Reizen der Anmuth und Lieblichkeit geschmückten Madonna ein in der That grundhäßliches Kind auf den Schooß zu setzen, wenn ihn nicht hochgesteigerte väter-

liche Zärtlichkeit für sein, von einer Jungfrau geborenes Söhnchen auf den doppelt bedenklichen Weg geführt. Aber auch aus der Auffassung der h. Jungfrau spricht die gegen früher sehr verschiedene Anschauungsweise des Künstlers, nach welcher sie vor dem Gotterzeugten in Andacht niederkniete. Nun sorgt sie mit dem Ausdruck mütterlicher Liebe im Angesicht für leibliche Erquickung ihres Kindes.

Zugleich in ihren eigenen naturgemäßen Lebensanfang will uns der Künstler zurückversetzen und verbindet mit einem kühnen Griff Vergangenheit und Gegenwart in demselben Raume. Der Hintergrund des Bildes, halb Zimmer, halb Gasse, ist von der Geschichte der Geburt Mariä eingenommen. Auf der Gasse sieht man den reuig zurückkehrenden Joachim, von seiner Ehefrau bewillkommnet; im Zimmer liegt Mutter Anna bereits im Bett, von Frauen bedient, während die neugeborene Maria von einer Amme in die Arme genommen wird, und von der andern Seite noch andre Frauen mit Nahrungs- oder Stärkungsmitteln herbei eilen, auch in aller Hast ein Kind mit sich genommen haben.

Künstler-Glück und Ruhm gehen nicht immer Hand in Hand mit dem Glück des Lebens, zumal wenn sich ihnen das Glück der Liebe mit all seinen Folgen gesellt hat. Mit Gatten- und Vaterfreuden gesegnet, mit ehrenvollen Kunstaufträgen reichlich bedacht*), befand sich Fra Filippo doch mit schwerer Lebenssorge belastet. Wir ersehen dieß aus einem Briefe vom 13. August 1439, den er an Pietro de' Medici geschrieben, in welchem er sich einen der ärmsten Frati nennt, die in Florenz leben, der für 6 arme, unmündige Nichten zu sorgen hat, für welche er

*) .... come Fra Filippo et Fra giovane, i quali anno di molto lavorio a fare .... schreibt im o. g. Brief v. 1. April 1438 Domenico Veneziano an Pietro de' Medici. Gaye a. a. O. I. 136.

nun den reichen Medici um Brot und Wein angeht auf Rechnung eines von ihm bestellten Bildes. *)

Gleichzeitig mit dem Altargemälde für S. Spirito entstand in der Werkstatt Fra Filippo's ein anderes bedeutendes Werk, eine Krönung Mariä, im Auftrag von Carlo Marzuppini für die Capelle des H. Bernhard im Kloster Monte Oliveto bei Arezzo gemalt. Inmitten eines musicierenden und lobsingenden Engelchors geht die feierliche Handlung vor; zugegen sind der Stifter des Bildes und ein jüngerer Mann, beide in Begleitung von 4 Bernhardiner Mönchen. Bei Aufhebung des Klosters von Monte Oliveto 1785 kam das Gemälde in den Besitz der Familie Lippi in Arezzo, von welcher es 1841 Ugo Baldi erwarb, der es an Carlo Baldeschi verkaufte. Von diesem erhielt es Gregor XVI. und bereicherte damit die Sammlung des Laterans.

Dieses leider nicht ganz unbeschädigte Gemälde erscheint wie eine Vorbereitung zu dem Werke, in welchem wir Fra Filippo auf der Höhe seiner Kunst, aber auch zugleich auf einem Abweg sehen, auf welchem er die höchsten Ziele aus den Augen verlieren mußte. Ueber der reizenden Mannichfaltigkeit übersah er die unerläßliche Einheit; über der Freude an den Mitteln der Darstellung deren Zweck. Im J. 1441 erhielt er den Auftrag von den Nonnen von S. Ambrogio in Florenz, für den Hauptaltar ihrer Kirche die Krönung Mariä zu malen, und er führte den Auftrag mit einer Meisterschaft und mit einem Reichthum von Phantasie und Schönheitsinn aus, die ihre entzückende Macht über Sinne und Seele ausüben müssen, so lange diese überhaupt den Eindrücken der Kunst offen stehen. Zugleich aber verschob er auch den Gesichtspunkt für den Gegenstand

*) Gaye Cart. I. p. 141.

derart, daß der Beschauer von der Hauptsache abgelenkt werden mußte.*)

Der viereckte Raum des Bildes hat nach oben einen Abschluß von 3 Bogen, deren mittler breiter und höher ist, als die Nebenbogen, und zwischen denen in 2 Medaillons in Halbfiguren die Verkündigung dargestellt ist. Unter dem mittlern Bogen ist ein Thron errichtet, auf welchem Gott Vater, die Papstkrone auf dem greisen Haupte, in einen weiten Mantel gehüllt, sitzt und der vor ihm demüthig ins Knie hingesunkenen h. Jungfrau die Krone des ewigen Lebens auf das mit einem weißen Schleier bedeckte Haupt setzt. An jeder der beiden Seiten des Thrones, außerhalb der Thronlehne, steht ein Engel in ehrfurchtvoll geneigter Stellung, eine beschriebene Bandrolle in der Rechten, die von dem einen zum andern und von jeder Seite über die Thronstufen herabreicht, wo sie von andern Engeln in die Hand genommen wird, die noch innerhalb der Schranke stehen, welche den Thron in der Höhe seines Sockels an drei Seiten umgibt. — Außerhalb dieser Schranke, die nach vorn an jeder Seite mit einem halbsäulenförmigen Pfeiler abschließt, auf welchem ein hoher, reichblühender Lilienstengel steht, unter den Nebenbogen hat sich in drei Reihen hinter einander an jeder Seite eine Schaar von Engeln und Heiligen aufgestellt, die mehr oder weniger, oder auch gar nicht aufmerksam dem Verlauf der Ceremonie folgen und von denen kaum 2 eine andächtige Stimmung verrathen. Ihre Reihen schließt nach vorn rechts Johannes der Täufer, links Bischof Ambrosius ab, die aber Beide der feierlichen Handlung keine Aufmerksamkeit widmen. Die Engel sämmtlich sind mit Rosen, oder andern Blumen

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 33. 34. — Das Gemälde befindet sich jetzt in der Sammlung der Akademie zu Florenz (Galerie der großen Gemälde Nr. 41.)

bekränzt; viele von ihnen halten Lilienstengel in der Hand. Der Bischof, im bischöflichen Ornat hat den Hirtenstab in der Linken; Johannes, ein Kalbfell über den Kopf und den Oberkörper gezogen, den Unterkörper mit einem Mantel bedeckt, hält in der Linken einen langen Kreuzstab. Heiligenscheine und Flügel sind nicht als unentbehrlich betrachtet, perspectivisch gezeichnet und nur mit Auswahl vertheilt; bei Gott Vater z. B. wie bei Maria und andern Heiligen fehlt das übliche Merkmal wie bei manchem Engel das Flügelpaar. Vor dem Bischof Ambrosius, mit dem Rücken gegen ihn gewandt, knieen 2 Mönche, von denen der eine auf einen Stab gestützt, an einen nahestehenden Heiligen eine dringende Frage zu richten scheint, während der andere durch die Feierlichkeit sichtlich gelangweilt, das bärtige Kinn auf die Hand gestützt, gleichgültig nach uns sich umsieht. Auf der entgegengesetzten Seite, halb verdeckt von dem Täufer Johannes kniet mit wie zum Gebet gefalteten Händen ein Mönch im Carmelitergewand, in welchem wir den Meister des Gemäldes, den „Frater Philippus"*) zu erkennen haben; wie denn auch ein vor ihm scheinbar aus dem Boden aufsteigender Engel uns bestätigt, indem er eine Bandrolle emporhält, worauf die Worte stehen: „Is perfecit opus."

Dieser Engel ist von ihm durch eine ganz niedrige Schranke geschieden, die sich auch gegenüber wiederholt und einen Raum vor dem Throne abschließt, in welchem noch eine Anzahl Heiliger dicht gedrängt auf den Knieen liegt, an die sich eine jugendliche Mutter mit zwei vor ihr knieenden Kindern anschließt.

*) In der Anm. 3. zu p. 117 im IV. Bde. des Vasari L. M. steht, daß jetzt in dem Bilde diese Worte fehlen, die (nach einer Anm. im Riposo des Borghini, ed. Senese 1797) in der Mitte der Tafel standen; wie im Rahmen die Inschrift: Ab huius ecclesie priore Francisco Maringhio an. MCCCCXLI fieri facta et a monialibus ornata fuit an. MDLXXXV.

Die Heiligen sind zum Theil benannt: ganz links ein gekrönter Greis mit dem Namen Job auf einem breiten über seine Schulter gelegten Bande, der sich zu einem der beiden vorgenannten Mönche wendet, seine Frage anzuhören. Weiter nach vorn kniet der H. Martin im bischöflichen Ornat und sieht sich nach uns um; neben ihm eine jugendliche Heilige, die, uns zugewendet, ihre Blicke nach oben (nicht nach dem Thron) richtet; neben ihr S. Laurentius und vor ihm ein andrer Heiliger in bürgerlicher Tracht; beide gleichfalls mit dem Rücken gegen den Thron. Nur die Nächstknieende hat sich dem Thron zugekehrt, spricht aber mit einem der Engel, der das Ende der Bandrolle hält. Die nächste und letzte Heilige in dieser Gruppe ist wieder uns zugekehrt, scheint aber ganz in Gedanken versunken, so daß die Gegenwart für sie nicht da ist. Hier schließt sich die erwähnte jugendliche Mutter mit den beiden Kindern an, welcher der innige andächtige Blick des Künstlers gilt: es ist seine Lucretia, es sind seine Kinder! Sie wohnen der feierlichen Handlung bei, wie Tausende die Messe hören, ohne sich im mindesten um die Ceremonie zu bekümmern. Sie leben ihren eigenen, nähern Angelegenheiten, Fra Filippo seiner Liebe, die Kinder der Mutter, Lucretia den Kindern, deren jüngstes sie liebkost, freilich ohne es anzusehen, da sie es vorzieht, unsern Blicken zu begegnen.*)

Unter den vielen Werken der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts, die uns durch die Reize einer in Jugendfrische und Kraft sich reich entfaltenden Kunst anziehen und fesseln, nimmt die „Krönung Mariä" von Fra Filippo in der Akademie zu Florenz eine hervorragende Stelle ein; unter seinen eigenen Leistungen die oberste. Ein Himmel voll Heiterkeit und

*) In den beiden Heiligen hinter den Kindern dürfen wir ihre Schutzpatrone erkennen.

entzückender Schönheit ist vor uns aufgeschlossen, wie kein Künstler vor oder neben ihm, selbst Fra Angelico nicht ausgenommen, ihn gesehen. Es ist aber keine körperlose Schaar von Engeln und Heiligen, die seinen Himmel bevölkert; sie gehören alle dem wirklichen Leben an; nur hat Filippo die Wirklichkeit bei ihrer Einführung ins Himmelreich vergeistigt, während Fiesole sie, selbst für das Erdendasein, beseitigte. Wie wenig auch von dem Antlitz der Gott zugekehrten h. Jungfrau zu sehen ist, wir erkennen doch die individuellen, jungfräulich lieblichen, aber von Demuth und Glückseligkeit belebten Züge;*) von einem Engelsangesicht zum andern mag das Auge schweifen: es erblickt nur oder fast nur Kindesunschuld und Schönheit, und doch gleicht keines dem andern und jedes kommt uns bekannt vor. Individueller noch sind die Züge der Heiligen gehalten; doch auch hier hat der Künstler dem Schönheitssinn das Vorrecht gelassen; nur dem wirklichen Bildniß, namentlich dem eigenen und dem seiner Kinder, hat er keine idealisierende Auffassung zugewendet, zumal da er im Bildniß seiner Lucretia eine vollkommene Vereinigung von Wahrheit und Schönheit darstellen konnte, wodurch sie mit unwiderstehlichem Zauber den Beschauer an ihre Blicke fesselt, und die alle Schranken durchbrechende Leidenschaft Filippo's für sie erklärt.

Ist nun der Gesammteindruck des Bildes der einer heitern, durch Lebenswahrheit, Glanz und Schönheit verklärten Festlichkeit, wodurch es sich vor ähnlichen Darstellungen der ältern Kunst auszeichnet: so können wir doch nicht übersehen, daß ihm ein wesentlicher Vorzug der letztern fehlt, die Einheit, ohne welche das Kunstwerk seinen Gegenstand aus den Augen, und damit seine Bedeutung verliert. Ist schon die geringe Theil-

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. Taf. 32.

nahme bedenklich, welche der Chor von Engeln und Heiligen der feierlichen Handlung schenkt, so wirkt die vollständge Gleichgültigkeit der vordern Gruppe, die sich um die Ceremonie, der sie den Rücken zukehrt, gar nicht bekümmert, geradezu auflösend, wie denn auch Lucretia mit den Kindern vor ihr und deren Vater hinter ihr, weder mit den Heiligen, noch mit der Krönung Maria's in irgend eine Verbindung gebracht ist.

Es ist wohl der stärkste Beweis für die hier entwickelte Machtfülle von Fra Filippo's Kunst, daß ein so unleugbarer und nichts weniger als gleichgültiger Mangel im Allgemeinen nicht bemerkt, wenigstens nicht gerügt wird. Der Schönheit wird so viel vergeben, als der Liebe! Der das Ganze beherrschende Ton ist der eines Frescobildes: licht, leicht, durchsichtig; Alles blond, mit rosiger Carnation, farbigen Schatten, gebrochenen Farben der Gewänder (mit nur 2 Ausnahmen) auf blauem, durch weiße Bogen unterbrochenem Grunde. Die Zeichnung aller Formen verräth ein sehr ernstes und einsichtsvolles Naturstudium in der Richtung Masaccio's. Der Styl der Gewänder ist, selbst bei Faltenreichthum, streng, mit geraden Linien, breiten Flächen, scharfen Brüchen; in ihrer Anordnung bewährt Filippo ebenso viel Phantasie, als Geschmack; reizend weiß er Haare und Kopfputz zu ordnen und mit Mannichfaltigkeit und Geschicklichkeit Tuniken und Mäntel der Gestalt und Bewegung anzupassen. Mit deutlicher Modellierung sind alle Formen, aber ohne grelle Gegensätze ausgeprägt. Der Farbenauftrag ist glatt, die Ausführung überhaupt mit größtem Fleiße und mit größter Gleichmäßigkeit in allen Theilen durchgeführt, so daß man wohl voraussetzen kann, daß er 4 bis 5 Jahre zur Vollendung des Werkes gebraucht hat.*) Wenige nicht glückliche

*) Fra Filippo hat dafür 1200 Florentiner Lire erhalten, die ihm 1447 ausgezahlt worden sind. Baldinucci V. p. 354.

Restaurationsversuche ausgenommen, ist das Ganze wohlerhalten.

Ungefähr um dieselbe Zeit führte Fra Filippo zwei Tafeln für den Palast der Signoria in Florenz aus, bestimmt, den Raum über zwei Thüren einzunehmen: eine Verkündigung, und eine Vision des H. Bernhard.*) Das Schicksal der erstern ist ungewiß; letztere ist seit 1854 in der National-Gallery in London (Nr. 248). Dem H. Bernhard, der, umgeben von Büchern und mit Schreiben seiner „Homilien" beschäftigt, vor einem aus dem Felsen gehauenen Tische sitzt, erscheint die h. Jungfrau in Begleitung mehrer Engel, um seine durch geistige Anstrengung geschwächten Kräfte aufzurichten.

Ebenso scheinen dieser Zeit zwei Bilder anzugehören, welche (nach Vasari IV. p. 118) Cosmus Medicis für seinen Palast (Pal. Riccardi) von Fra Filippo in Lunettenform hatte malen lassen: eine Verkündigung, und eine Versammlung der HH. Cosmas, Damianus, Laurentius, Franciscus, Antonius und Petrus Martyr, um S. Johannes B. sitzend auf der Marmorbank eines Gartens.**) Auf der Verkündigung ist das mediceische Hauswappen (drei durch einen Ring zusammengehaltene Federn) angebracht.

Neben diesen Gemälden nennt uns Vasari noch einige andere, wie es scheint, gleichzeitige, deren Spuren leider verloren

*) Baldinucci a. a. O. V. p. 354 fand in einem Buche der Proveditori di Camera di Firenze von 1446—48 unterm 16. Mai 1447 eine Bezahlung von 40 Lire an Fr. Filippo für das Bild der Madonna und des H. Bernhard, als Thürstück der Cancelleria im Palast der Signoria. Auf derselben Seite gibt Baldinucci Nachricht von der o. e. Zahlung an Fra Filippo i. J. 1447 für die Krönung Mariä in S. Ambruogio.

**) Beide Gemälde seit 1861 in der National-Gallery in London Nr. 666 und 667. In derselben Sammlung Nr. 589 ist seit 1857 eine Madonna, welcher das Kind von einem Engel dargereicht wird, das auch im Katalog als Fra Filippo bezeichnet ist. Ich habe keines derselben gesehen.

gegangen sind, die ich indeß anführen will, theils um auf die vielfach in Anspruch genommene Thätigkeit des Fra Filippo hinzuweisen, theils um möglicher Weise zur Auffindung der Verschollenen mitzuwirken. Als eine in Wahrheit „himmlische Arbeit" rühmt Vasari eine für S. Maria Primevana in Fiesole gemalte Verkündigung;*) ferner 2 Tafeln für die Nonnen delle Murate: eine Verkündigung und Geschichten der HH. Bernhard und Benedict; in S. Apostolo eine von Heiligen umgebene Madonna. In Padua malte er in S. Antonio eine Krönung Mariä und einiges Andere in Fresco, wovon nichts mehr vorhanden; auch nach Rom schickte er Bilder, deren Schicksal unbekannt ist.

Inzwischen hatte man in Prato sein Augenmerk auf den Künstler gerichtet, um durch ihn längst beschlossene Malereien im Dom ausführen zu lassen. Er hatte für den Dompropst Geminiamo Inghirami**) ein ziemlich großes Gemälde vom Tod des H. Bernhard ausgeführt, das im Dome selbst seine Stelle gefunden, auf der es noch in leidlich erhaltenem Zustand unter einer Glasthüre verschlossen aufbewahrt ist. Der Leichnam des Heiligen liegt ausgestreckt auf einer Todtenbahre im Vorgrund; ihm zu Häupten sitzt ein Mönch im graubraunen Gewand, ihm zu Füßen kniet der Stifter des Bildes im Prälatenkleid; zwischen Beiden hockt ein Krüppel, der seine vertrocknete Hand, eine Wunderheilung erhoffend, zum Todten emporstreckt. Hinter der Bahre steht und kniet eine Anzahl trauernder Klosterbrüder, die

*) Die Vermuthung der Herausgeber des Vasari L. M., dieß Bild könnte das im Katalog der Pinakothek in München v. 1839 p. 142 angegebene sein, ist durchaus irrig.

**) Derselbe verwaltete dieß Amt von 1451 bis zu seinem Tode 1460. Ueber Filippo's Arbeiten in Prato gibt ausführliche Mittheilungen C. F. Baldanzi, Descrizione della Cattedrale di Prato 1836 und Pitture di Fra Filippo Lippi in Prato, 1835.

das Gewand und die Füße des Heiligen küssen. Den Hintergrund bildet eine Gebirgslandschaft, über welcher die Dreieinigkeit sich offenbart.

Es ist ein bezeichnender Zug im künstlerischen Charakter Filippo's, daß er sich weder in Vorstellungen noch in Darstellungen an die Ueberlieferung hält. Im starken Selbstbewußtsein legt er sich Dogmen wie Erzählungen nach eignem Verständniß zurecht und prägt sie in Formen aus, die er erfunden hat. Schon sieht, wie wir gesehen, eine möglichst wunderliche Vorstellung der Dreieinigkeit auf seiner Rechnung; auch hier löst er das räthselhafte Geheimniß in eigener Weise. Im obersten Winkel, wo der Spitzbogen des Bildes sich schließt, schaut, von einer Engelschaar umgeben, Gott Vater aus den Wolken; unter ihm schwebt die symbolische Taube; darunter erscheint mit jugendlichem Angesicht, die Arme ausgebreitet, von einem Cherub getragen, der Sohn, in der Mitte von Engeln, die ihre Arme zur Erde senken. — Hier gibt uns der sinnreiche Künstler neue Räthsel auf. In der öden Gebirgsgegend ist ein Kind zur Welt gekommen; an einer andern Stelle sieht man einen weißgekleideten h. Mönch (S. Bernhard?) im Gebet; an einer dritten denselben bei einem Einsiedler im schwarzen Gewand.

Das ganze Bild, vornehmlich die Gruppe um den Todten, durchdringt eine tiefe und wahre Empfindung. Die Köpfe sind charakter- und ausdrucksvoll und von vollkommener Durchbildung, haben aber wenig Farbe. Desto schöner und feiner ist die Zeichnung und der Styl der Gewänder.*)

Schon unter Inghirami's Vorgänger, Niccolo Milanesi, 1430 war beschlossen worden, den Domchor ausmalen zu lassen.

*) Das Wappen des Inghirami, ein Granatbaum mit rothen Blüten, ist auf dem Bilde angebracht.

Was von Jahr zu Jahr verschoben worden, wurde endlich 1456 ausgeführt und Fra Filippo mit der Ausführung beauftragt; und zwar sollte — mit Rücksicht auf den Schutzheiligen der florentinischen Republik, zu welcher Prato gehörte — auf der einen Seite des Chors das Leben des Täufers Johannes, auf der andern das Leben des H. Stephanus, als des Schutzpatrons von Prato geschildert werden. In fast erschreckender Weise tritt hier in einzelnen Darstellungen die künstlerische Verirrung Fra Filippo's hervor, auf die ich bei Gelegenheit der „Krönung Mariä" als unausbleiblich hingewiesen habe. Gewiß schönere Frauenbilder hat die italienische Kunst nur wenige aufzuweisen, als Filippo dem Gastmahl des Herodes beiwohnen läßt; die Darstellung selbst aber hat mit ihrer Aufgabe fast gar keinen Zusammenhang.

An der Decke, gleichsam im Himmel, sitzen, von Engeln umgeben, die vier Evangelisten.

Die Geschichte des Johannes nimmt die Wand rechts vom Eingang ein. Der obere Abschluß ist in 2 Felder getheilt, auf deren einem die Geburt des Johannes — Elisabeth im Bett von Wärterinnen bedient, die das Kind der Amme übergeben — auf dem andern seine Namengebung — Zacharias will den Namen auf eine Tafel schreiben — bildlich dargestellt sind.*) Darunter sieht man des Knaben Johannes Abschied von den Aeltern, da er das Haus verläßt, um in die Wüste zu gehen, wo man ihn bald einsam wandeln, bald im Gebete knieen, und endlich auch der Menge predigen sieht. Die untere Abtheilung ist dem Gastmahl des Herodes und seinen für Johannes verderblichen Folgen gewidmet. Der Vierfürst sieht in stei-

*) Es ist mir mit aller Anstrengung nicht gelungen, diese Bilder der obern Abtheilung auf der mit Staub dick bedeckten Wand zu erkennen; ich gebe ihren Inhalt nach Crowe ꝛc. II, 338.

fer Haltung vor der mit Gästen besetzten Tafel, ohne dem Springtanz seiner Tochter, der ihn bis zur unbeschränkten Gewährung einer Bitte von ihr entzückt haben soll, nur die geringste Aufmerksamkeit zu schenken. Es ist eine wunderhübsche, in ein leichtes, weißes Gewand mit weiten, langen Ueber- und blauen engen Unterärmeln gekleidete Person, die dasselbe mit der linken Hand aufhebend, mit nach rückwärts ausgestrecktem rechten Arm und rechten Bein, auf der Spitze des linken Fußes stehend, eine zwar zierliche aber doch eigentlich durch das mangelnde Widerspiel von rechts und links ungeschickte Tänzerbewegung macht. Eine nicht minder ausgezeichnete Schöne befindet sich unter den Tischgästen. An einem zweiten Tische in demselben Raume sitzt Herodias allein; die Tochter reicht ihr knieend das (im Raume links vor dem Gastmahl) abgeschlagene Haupt des Johannes auf einer Schüssel und sieht sich dabei nach uns um; ein gekrönter und mit Perlen geschmückter junger Mann zur Linken, auf welchen Herodias hinweist, äußert sein Bedauern, und zwei wunderschöne Mädchen zur Rechten entfernen sich mit dem Ausdruck des Entsetzens. Alles Einzelne ist von bewundernswürdiger Schönheit, in edlem Styl und hoher Vollkommenheit gezeichnet, in der Ausführung ein Musterbild für Frescomalerei; aber als Ganzes — ohne Einheit und dramatische Wahrheit — wirkungslos.

An der entgegengesetzten Wand ist die Geschichte des H. Stephanus, und zwar mit ihrem legendenhaften Anfang erzählt. Ganz oben in der Lunette beginnt die Bilderfolge mit der Geburt des Heiligen. Die Mutter liegt im Bett, vor ihr steht eine Dame von Stande, links eine Dienerin mit einem Paquet auf dem Kopf, eine andere neben dem Bett. Ein Dämon vertauscht das neugeborene Kind gegen ein anderes; die Amme schläft am Kopfende der Wiege; aber ein Knabe schreit auf im Schreck über

die gespenstige Erscheinung. — Im nächsten Bilde sieht man die Errettung des Kindes (Stephanus) durch ein wildes Thier, vor welchem der Dämon die Flucht ergreift. — In der Abtheilung darunter erfolgt die Ordination des H. Stephan durch einen Bischof. Er wird dann in ein Haus geführt, um daselbst einen Wahnsinnigen von den ihn peinigenden Teufeln zu befreien. Daran reiht sich rechts sein Vortrag in der Synagoge; und (in der Ecke) seine Steinigung. In der untersten Abtheilung ist die Klage über seinen Tod.*) An der in der Mitte einer kleinen altchristlichen Basilica auf der Bahre liegenden Leiche sitzen zwei Klageweiber am Kopfe und Fußende; umher, zu beiden Seiten, stehen viele Männer in weltlicher Kleidung; auch einige Mönche, den kirchlichen Todtendienst zu verrichten. Man erkennt den vordersten rechts als Carl von Medicis, den Nachfolger Inghirami's am Dom, nach dessen Tode 1460. Die Composition ist auffallend dürftig; die Figuren sind ohne alle Gruppierung, streng horizontal, ohne Aeußerung einer Empfindung oder Seelenregung auf zwei Stufen neben einander gestellt. Die Bildnisse freilich sind mit energischem Naturalismus gezeichnet, und sehr vorzüglich. An der Stufe links steht „Frater Filippus op.", eine neue, oder erneute Inschrift. An der Fensterwand sind die HH. Gualbertus und Albertus abgebildet. Bei dem ganzen Werke, von Fra Filippo nach mancherlei Unterbrechungen erst im J. 1464 vollendet,**) hat sich sein ausgezeichneter Schüler,

*) Eine Abbildung in sehr kleinem Format bei Crowe ꝛc. II. p. 341.

**) In einem Buche „Selva di Memorie", das im Archiv des Capitels von Prato aufbewahrt wird, steht unterm 6. April 1464, daß die Deputation, welche die Zahlungen an Fra Filippo nachzusehen beauftragt war, erklärt, es sei wenig Aussicht auf Vollendung seines Werkes, wenn sich nicht Messer Carlo de' Medici ins Mittel schlage, und dem Fra Filippo als letzte Frist dafür das Ende des Augustmonats festsetze. Vasari L. M. IV. p. 125. Anm. 1.

Fra Diamante, mehrfach betheiligt; doch ist nicht mit Sicherheit auszuscheiden, was von ihm herrührt.

Wenn Fra Filippo in seinen Jugendwerken sichtlich unter dem Einfluß Fiesole's steht, in seinen mittlern Jahren seine eigenste, von jedem Andern unabhängige Natur offenbart, so wirken gegen Ende seines Lebens in den Fresken des Domes zu Prato, namentlich in dem letzterwähnten Bilde, bei allmählich sinkenden Kräften, in der Aufstellung der Gestalten und in der Auffassung und Ausführung der Bildnisse die Eindrücke nach, die er in frühester Jugend aus den Werken Masaccio's bekommen. Ein Ernst, eine Gründlichkeit und Energie sprechen aus diesen männlichen Bildnissen, vor denen selbst die Schönheit seiner Frauen verstummt, und der Mangel an Phantasie und entsprechender Lösung der eigentlichen Aufgabe kaum empfunden wird.

Bevor wir nun zu seinem letzten großen Werke, der Ausmalung der Domkuppel von Spoleto uns wenden, wird es nicht unpassend sein, eine Nachlese theils unter den kleineren, chronologisch nicht festgestellten, theils unter denjenigen Werken zu halten, die entweder zu Grunde gegangen, oder vorläufig verschollen sind.

Vasari erzählt (IV, 117.), daß Fra Filippo eine Tafel für den Capitelsaal von S. Croce gemalt habe. In der Capella de' Medici in S. Croce sah Richa (Chiese fior. I, 104)' eine Madonna in trono zwischen den HH. Cosmas und Damianus, Antonius und Franciscus, die gegenwärtig als ein Werk Fra Filippo's in der Sammlung der Akademie (Saal I. Nr. 40) hängt. Es führt meiner Ansicht nach den Namen mit Unrecht; die dazu gehörige Predella ist von Pesellino.

Reizend dagegen und unzweifelhaft von Filippo sind verschiedene Madonnenbilder, ausgezeichnet durch die Schönheit der Mutter

und die Häßlichkeit des dicken Kindes, das übereinstimmend mit dem Einen der beiden Knaben (auf dem Bilde der Krönung in der Akademie) das Bildniß seines eigenen Söhnchens ist. Ein solches Bild ist jenes in der Sammlung der Uffizien, auf welchem zwei Engelknaben im Freien das Christkind emporheben und der Mutter darreichen, die schwankend zwischen Liebe und Verehrung die Hände gefaltet ihm entgegenstreckt.*) — Eine köstliche Handzeichnung zu diesem Bilde bewahrt gleichfalls die Sammlung der Uffizien; eine Wiederholung befindet sich in der Sacristei der Innocenti zu Florenz, und eine ganz ähnliche Composition, aber mit nur einem Engel, in der National-Gallery in London.

In denselben Kreis gehört auch das Madonnenbild im Cab. XIX. der Pinakothek von München, auf welchem der kleine, dicke, häßliche Junge im weißen, ärmellosen Hemdchen auf der Mutter Schooß, ihr zugewendet sitzt, beide Händchen nach ihr emporstreckt, und Miene macht aufzustehen und sie zu liebkosen; worauf sie indeß nicht achtet, vielmehr seitwärts niedersieht. Mutter und Kind sind blond, von rosiger Carnation mit röthlicher Modellierung, die Kleidung licht (blau und roth); der landschaftliche Hintergrund grünlich braun.

Für Messer Jacopo Bellucci in Pistoja malte Fra Filippo eine Verkündigung, die über einem Altar in S. Jacopo ihre Stelle erhielt. Sie kam aus der Kirche in Privatbesitz des Cav. Aless. Bracciolini und ist jetzt verschollen. — Im Hause des Lodovico Capponi zu Florenz war ein köstliches Madonnenbild Filippo's; es kam in die Sammlung Demidoff; sein jetziger Besitzer ist mir nicht bekannt.

Bei Bernardo Vecchietti, einem florentinischen Edelmann,

*) Abbildung in der „Galleria di Firenze" T. III. p. 1.

sah Vasari einen H. Augustinus von Filippo, ein kleines, zierliches Cabinetbild. Es befindet sich jetzt in den Uffizien, im ersten Saal der toscanischen Schule Nr. 1179. St. Augustinus, in schwarzer Capuze mit goldnen Lichtern und gelbrothem, blau gesäumtem Mantel, sitzt in einer cassettierten, grauen Nische (in deren Lunette ein Madonnenbild in Relief gemeißelt ist), vor welcher ein außen grüner, innen hellrother Vorhang zurückgezogen ist, an einem Tische, der die ganze Breite der Nische ausfüllt, und schreibt. Zerstreute Papierschnitzel und Federn liegen am Boden. Wie klein auch das Bild: die Zeichnung ist im großen Styl und von reinen Formen; kräftig, harmonisch in der Farbe; ruhig in Haltung und Ausdruck der Gestalt; vollendet in der Aus- und gleichmäßigen Durchführung — eine Perle der Sammlung.*)

Für Domenico in Perugia (wohin Fra Filippo 1461 berufen worden, sein Urtheil über ein Bild von Bonfigli abzugeben soll er eine Madonna in trono zwischen den HH. Petrus, Paulus, Ludwig und Antonius Abbas gemalt haben (Vasari IV, 126), eine Tafel, die später in mehre Theile getheilt angeblich in einem Zimmer des Convents aufbewahrt wurde. Im jetzigen städtischen Museum, wohin alle beweglichen Gemälde aus den aufgehobenen Kirchen und Klöstern gebracht worden, ist keines von Fra Filippo.**)

Für Signore Gismondo (Malatesta?) malte Filippo im J. 1454 einen H. Hieronymus (Ricordi di Lorenzo di Bicci, MS.

*) Abbildung in der Galleria di Firenze T. III. p. 121. Dieß Bild wird in Burkhard's Cicerone, 2. Aufl. S. 805 „mit Sicherheit dem Filippino zugeschrieben."

**) In der Sammlung Reiset in Paris ist (nach O. Mündler's Angabe in v. Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst II, 279) eine Madonna von Fra Filippo zwischen Petrus, Antonius und Engeln, die möglicher Weise das obige Bild sein könnte.

in der Bibliothek der Uffizi), dessen Schicksal unbekannt geblieben. Vasari L. M. II, 255. not. 1.

Ein H. Laurentius auf dem Thron zwischen Cosmas und Damianus, ursprünglich für Messer Alessandro degli Alessandri in seine Capelle der Villa in Vincigliata bei Fiesole gemalt und mit den Bildnissen der Familie Alessandri, auch andere Heilige zur Seite, befindet sich jetzt, einestheils in ein Rundbild verwandelt, anderntheils die Heiligen der Seitenbilder zusammengefügt, im Hause Alessandri, Borgo degli Albizzi zu Florenz.

Im Auftrag von Giovanni de' Medici malte Fra Filippo im J. 1457 für den König von Neapel eine das Jesuskind anbetende h. Jungfrau zwischen S. Michael und einem ältern Heiligen, ein Bild, das nach den Aeußerungen Giovanni's in einem Briefe an Bart. Serragli*) dem König wohlgefallen hat. Es ist spurlos verschwunden. Bilder im Museo nazionale zu Neapel, das Jesuskind, von 2 Engeln der h. Jungfrau dargereicht, dann eine Verkündigung mit den HH. Johannes und Andreas, haben das Gepräge der Schule Filippo's, nichts mehr. — Dasselbe gilt von dem großen Bilde der Verkündigung in München (im IX. Saale der Pinakothek) wenn es nicht durch vielfältige Uebermalung um seinen ursprünglichen Werth gebracht ist. Die Composition steht in einiger Beziehung zur Verkündigung von S. Lorenzo: Madonna steht in einer, nach einem Garten offenen Arcaden-Säulenhalle vor ihrem Betpult; der Engel mit dem Lilienstengel kniet vor ihr; ein andrer steht als Zeuge in der Thüre hinter ihm; und über diesem ist Gott Vater, von Engeln umgeben, sichtbar, der die symbolische Taube niedersendet.**)

Im Berliner Museum (Nr. 58) ist eine Madonna mit dem Kind, Halbfigur, in einer überbogten Nische, ein ächtes Bild,

*) Die auf dieß Bild bezüglichen Briefe S. bei Gaye I, 175 f. u. 180.

**) Das Bild hängt für eine genaue und sichere Beurtheilung zu hoch.

und wahrscheinlich dasjenige, das (nach Vasari IV, 125—126) Fra Filippo für den Magistrato degli Otto gemalt hat. Ein zweites Bild von Filippo in diesem Museum (Nr. 95) die Gemeinde, von zwei Engeln unter dem Mantel der Madonna (ohne Jesuskind) gehalten, zu ihrer Rechten die Männer, zur Linken die Frauen, gehört zu den vorzüglichen Leistungen des Meisters. Er selbst kniet unmittelbar vor der h. Jungfrau, seine Lucrezia auf der Frauenseite. Viele schöne Bildnisse schmücken dieß treffliche, durch eine leichte, durchsichtige Farbe ausgezeichnete Gemälde.

Es mag um 1465 gewesen sein, daß Fra Filippo nach Spoleto berufen wurde, um die Absis im dortigen Domchor in Fresco auszumalen. Er unterzog sich dieser Aufgabe unter Beihülfe seines Schülers, des Fra Diamante. Viel Abwechslung gab es nicht in den Gegenständen, die von der Kirche zur Ausschmückung ihrer Wände und Altäre gewählt wurden; und wieviel auch Filippo's Fleiß hervorgebracht, — seine Phantasie war auf einen kleinen Kreis von Aufgaben angewiesen. Auch hier waren es wieder die mehrfach von ihm behandelten Stoffe aus dem Leben der h. Jungfrau, die den Inhalt seiner Darstellungen bildeten, und denen er eine neue Seite abzugewinnen hatte: die Verkündigung und die Geburt Christi, der Tod und die Verklärung Mariä.

Die halbkreisrunde, mit einer Halbkuppel gewölbte Chornische ist in der untern Abtheilung durch 2 Pilaster in 3 ungleiche Felder getheilt, deren mittleres das breitere ist. Auf dem Felde links ist die Verkündigung dargestellt. Die h. Jungfrau sitzt in einer nach vorn offnen Celle, mit dem Rücken gegen die Wand gekehrt, außerhalb welcher der Engel demüthig knieend, die Rechte auf der Brust, in der Linken den Lilienstengel, seine Botschaft ausrichtet, die von einem Lichtstrahl begleitet und bestätigt wird, der von Gott Vater in der Höhe ausgeht und auf wel-

chem die Taube des h. Geistes durchs Fenster in die Celle fliegt. Neu in der Darstellung ist, daß Maria dem Engel den Rücken zukehrt und erstaunt sich nach ihm umsieht, ohne ihre Stellung zu ändern. Sie ist nicht sehr jugendlich, mager in den Formen, hart in der Zeichnung; ihr Haar ist blond, die Kleider haben die üblichen Farben; der Engel trägt einen violetten Mantel und hat volles Lockenhaar. — Gegenüber ist das Bild der Geburt Christi. Maria kniet vor dem in der Mitte auf der Erde liegenden nackten Kinde in anbetender Stellung, mit über den Kopf gezogenem weiten Mantel. Ihr gegenüber sitzt Joseph und sieht in etwas mürrischer Stimmung nieder auf das Kind. Ochs und Esel schauen aus dem Stall hervor. Links hinter Maria stehen 2 junge Hirten, mit andächtiger Geberde, die bei dem Einen so lebhaft nach Anmuth und Anstand strebt, daß er die Andacht darüber vergißt; rechts steht ein dritter, der von einem Engel auf das Kind aufmerksam gemacht wird. In der Höhe knieen drei lobsingende Engel auf einer Wolke. — Das Mittelbild enthält den Tod der Maria und erinnert in der Anordnung lebhaft an den Tod des H. Stephan in Prato. Auf dem quer vor uns in der Mitte aufgestellten Todtenbett liegt alt von Aussehn und entseelt die h. Jungfrau; vor dem Bett, uns zugekehrt, knieen zwei Klageweiber; links, am Kopfende des Bettes stehen 11 Apostel, von denen Petrus das Gebet liest; rechts am Fußende stehen 3 Engel mit Kerzen und hinter ihnen 4 Bildnißgestalten, deren eine in derselben Stellung am Begräbniß Stephan's theilgenommen, und in welcher wir deutlich den Maler, Fra Filippo, wieder erkennen. Im Hintergrund, einer felsigen Landschaft, erscheint Christus im Lichtglanz der Mandorla und feiert die Wiedervereinigung mit seiner durch den Tod verjüngten, vor ihm in's Knie gesunknen Mutter. — Die ganze obere Abtheilung ist von der Krönung Mariä eingenommen.

Es ist ein schönes und herrliches Bild, einheitlich im Gedanken, in der Anordnung klar, groß im Styl und vollkommen in der Ausführung; und doch fehlt ihm der Zauber des Bildes von 1441, jene selbst in den Verirrungen noch reizende Unbefangenheit und nahebei gedankenlose künstlerische Begeisterung. Maria, blaß und schön, mit feinen Zügen, demüthigem Ausdruck, die Hände vor der Brust gefaltet, einen weißen Schleier über dem Kopf, mit einem dunkelrothen Unterkleid und halbvioletten, golddurchwirkten Mantel angethan, kniet, halb gegen uns gewendet, vor Gott Vater, der mit Krone und Mantel geschmückt auf dem auf Wolken ruhenden Throne sitzt, mit der Linken ihr die Krone des ewigen Lebens aufs Haupt setzt und mit hocherhobener Rechten den Segen spendet. Rechts und links hat sich ein Chor von Engeln aufgestellt, theils um Blumen zu streuen, theils um die feierliche Handlung mit Musik zu begleiten, theils auch um nur dabei zu sein. Ueber ihnen schweben 2 besonders große Engel mit dem Auftrag, wie es scheint, die Welt auf die hohe Bedeutung des Ereignisses aufmerksam zu machen. Unterhalb des Engelchores knieen anbetend zur Linken eine Anzahl heiliger Männer, zur Rechten heiliger Frauen. An lebendigen Motiven der Darstellung war Filippo auch in jungen Jahren nicht sehr reich; hier fehlen sie fast ganz; auch in der Ausführung spürt man die schwächer werdenden Kräfte. Filippo starb vor der Vollendung des Werkes, die Fra Diamante im J. 1470 bewerkstelligte, am 8. October 1469.*) Es dürfte ein vergeblicher Versuch sein, wollte man ausscheiden was seine Arbeit, was Filippo's sei. Da Frescomalereien aber in der Höhe angefangen werden

*) Nur beiläufig sei ein „Man sagt" erwähnt, das ungeachtet seiner Plattheit von Vasari (IV, 128) aufgenommen ist, daß ihn die Verwandten seiner Lucrezia hätten vergiften lassen.

müssen, so ergibt sich, daß nur an den untern Bildern die Hand Filippo's vermißt werden kann.*)

Aus dem Leben und über den Charakter des Fra Filippo ist mancherlei berichtet worden, das zum Theil unerwiesen ist, zum Theil auf Uebertreibung beruhen dürfte. Wenn Vasari (IV. p. 116) erzählt, daß Filippo als junger Mann, während eines Aufenthaltes in der Marc Ancona eines Tages mit einigen Freunden eine Spazierfahrt in einer Barke gemacht und mit denselben von mauriſchen Seeräubern gefangen genommen und in die Barbarei geſchleppt worden, wo er 18 Monate lang in Ketten Sclavendienſte thun mußte, bis es ihm einfiel, mit einer aus dem Feuer genommenen Kohle das Bildniß seines Herrn auf eine weiße Wand zu zeichnen, was, als ein Wunder angeſtaunt, seine Befreiung zur unmittelbaren Folge hatte: so ist das eine, wenn auch nicht sehr wahrſcheinliche, auch durch nichts beglaubigte, doch nicht gerade unmögliche, jedenfalls eine recht hübſche Künſtlergeſchichte; wenn Vasari aber weiter erzählt, daß Filippo für seinen Herrn Einiges in Farben gemalt, sodann ſicher nach Neapel geführt worden, wo er für König Alfonſo, damals Herzog von Calabrien, eine Tafel für die Palaſtcapelle gemalt habe, so ist dieß ganz aus der Luft gegriffen und macht die ganze Erzählung zweifelhaft. Alfonſo, Herzog von Calabrien, ist (nach Muratori) im J. 1447 geboren, zu welcher Zeit Filippo bereits ein vielbeſchäftigter Künſtler war; die Tafel aber für den König Alfonſo von Neapel hat er, wie wir oben geſehen, im J. 1457 gemalt.

An derſelben Stelle berichtet Vasari, daß Filippo in seinem 18. Jahre das Mönchsgewand abgelegt und das Kloſter ver-

*) Eine, freilich ſehr ungenügende Abbildung gibt Roſini a. a. O. I. Taf. 72.

lassen habe. Wäre dieß wahr, so hätte er mit diesem Schritt das Recht verwirkt, sich Fra (oder Frater) zu nennen. Allein nicht nur, daß er sich in seinen Briefen stets so unterschreibt, sondern daß er sich auch auf der Altartafel für S. Ambruogio (1441) im Carmelitergewand abgebildet und als „Fr. Philippus" darauf genannt hat, so wird er sein Lebelang, in allen Briefen und wo von ihm die Rede ist, als Frate angeführt; und im Necrologium von S. Carmine in Florenz, dem er als Mönch angehörte, heißt er noch im Tode Frater Philippus. Aus alledem geht hervor, daß er ungeachtet seiner wilden Ehe, dem Namen nach, Mönch geblieben; ja, es hat selbst die geistliche Oberbehörde kein Hinderniß darin gesehen, ihn im J. 1452 zum Capellan des Convents von S. Giovannino zu Florenz, und 1457 zum Rector von S. Quirico zu Legnaia zu machen.*)

Wir begegnen übrigens noch andern Widersprüchen im Leben Fra Filippo's. Schon im J. 1438, also mit 26 Jahren, gehörte er — nach dem Ausspruch eines Kunstgenossen — zu den beschäftigtsten Malern; und im J. 1439 schildert er Giovanni de' Medici seine bittere Armuth.**) Wie läßt sich beides vereinen? Nach Vasari's Charakterschilderung Filippo's würde ein lustiges, leichtsinniges Leben, vornehmlich seine allzugroße Lust an Liebesabenteuern zur Erklärung dienen. Mit gewohntem grellen Farbenauftrag erzählt Vasari, daß Fra Filippo so sehr von sinnlicher Begierde beherrscht gewesen, daß er, sobald er ein Frauenzimmer sah, das ihm gefiel, alle Mittel in Bewegung setzte, es zu besitzen; und daß er, wenn dieß ihm nicht gelang, seine Flamme zu löschen suchte, indem er es in einem seiner Bilder conterfeite. „Ein Sclave dieser Begierde (erzählt

*) Crowe ꝛc. II. p. 328 und 331; nach urkundlichen Mittheilungen von G. Milanesi; ib. p. 324.

**) S. oben p. 226. Gaye I. p. 141.

Vasari weiter), ward er oft sehr lässig im Arbeiten, so daß Cosmus Medicis, als er einst in dessen Hause etwas zu arbeiten hatte, ihn geradezu einsperren mußte, um ihn bei der Arbeit zu halten; was ihm doch mißlang, da Filippo sich ein Seil aus seinem zerschnittenen Bettlaken machte, und daran durch das Fenster sich niederlassend den Weg in's Freie fand." — Wir werden nicht irre gehen, wenn wir aus dieser in Vasari's Novellenstimmung geschriebenen Geschichte nur herausnehmen, daß Fra Filippo, was uns bereits seine Bilder gelehrt, von den Reizen der Sinnenwelt, und vor allen der weiblichen Schönheit mit Uebermacht angezogen wurde. Erinnern wir uns, daß Filippo der Erste gewesen, der die nachmals so oft und so wohlfeil von Andern verwerthete künstlerische Erklärung des „Fleisch gewordenen Wortes" im Bilde gegeben, und damit auf die innige Verbindung von Geist und Fleisch hingewiesen hatte; und daß, wenn die alte Kunst sich mehr oder weniger hoch über die Körperwelt gestellt, er unmittelbar aus ihr die Lebenskraft für seine Schöpfungen geholt: so begreifen wir die in ihm vielleicht bis zur zeitweisen Ausartung gesteigerte Macht der Sinnlichkeit. Um aber auch zu begreifen, daß er bei vielen Aufträgen und bei allem Fleiß in Noth gerathen konnte, bedarf es keiner Annahme von Ausschweifungen; da man sich nur zu erinnern braucht, daß er neben seiner Familie 6 erwachsene, mittellose Nichten zu versorgen hatte, und daß er für seine Arbeiten kärglich genug belohnt wurde.*) Nachdem man ihn verloren, dachte

*) Pietro de' Medici verweigert 1439 die Annahme und Bezahlung eines bestellten Bildes; an dem Altarbild für die Kirche S. Margherita hatte er, wie Domenico Beneziano an Giov. de' Medici schreibt, 5 Jahre zu thun; die Krönung Mariä für S. Ambrogio, ein viel umfangreicheres Bild, ist 1447 mit 1200 fl. bezahlt worden; für ein Madonnenbild mit 2 heiligen Nebenfiguren hofft er vom König von Neapel 100 fl. zu erhal-

man daran, ihn seinem Werthe gemäß zu ehren. Lorenzo de' Medici erbat sich von den Bürgern Spoleto's — aber vergebens — den Leichnam Filippo's, um ihm in S. Maria del Fiore in Florenz beizusetzen, und errichtete dafür ihm ein Denkmal im dortigen Dom unter der Orgel, für welches Agnolo Poliziano die Grabschrift gemacht hat.

Kunst- und Zeitgenossen zweiten Ranges.

Alessio Baldovinetti. Cosimo Rosselli. Bartolommeo della Gatta. Die Pollajnoli. Andrea del Verrocchio.

So reich und vielseitig sich die toscanische Malerei im 15. Jahrh. entwickelt hat, so kann die Geschichte im Ganzen doch nur wenige Meister als die eigentlichen Träger dieser Entwickelung aufführen. Neben Masolino und Masaccio, Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli, Filippino und Domenico Ghirlandajo fallen die übrigen von der Kunstgeschichte des Jahrhunderts verzeichneten Namen nicht schwer in's Gewicht. Dennoch verdienen — wenigstens einige von ihnen als verbindende Mittelglieder Beachtung; und wie ich früher des Parri Spinelli, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano u. A. gedacht, will ich auch einige spätere Kunst- und Zeitgenossen der großen Meister von meiner Darstellung nicht ausschließen.

---

ten. Das Alles wirft keine Schätze ab; und wenn er dem Neri di Bicci am 1. Febr. 1454 die Summe von 200 fl. zur Aufbewahrung gibt, so sieht er sich genöthigt, kurz danach 30 davon zurückzunehmen für nöthige Auslagen zu einem Bilde. (Vasari L. M. II. p. 255 not. 1.)

Alessio Baldovinetti, geb. 1422, gest. 1499, hat in seinem langen Leben und mit sehr lebendiger Liebe zur Kunst nur wenig Werke geschaffen, von denen etwa nur drei, und überdieß in einem äußerst mangelhaften Zustande, auf uns gekommen. Das bekannteste ist die Geburt Christi, im Vorhof der Annunziata in Florenz, vor dem Eingang zur Kirche links, in Fresco untermalt und mit einer unhaltbaren Tempera vollendet, so daß es bis auf kaum kenntliche Reste der Composition verschwunden ist. Diese erinnert an jene „Geburt Christi" im Louvre, die — mit sehr zweifelhafter Berechtigung — dem Fra Filippo zugeschrieben wird.*) Maria kniet vor dem nackt am Boden liegenden Kind, neben welchem Joseph sitzt; 2 Hirten stehen neben Ochs und Esel hinter dem Kind; die Verkündigung der Hirten ist im Hintergrund, in einer Landschaft dargestellt. Eine Schlange, wohl das Sinnbild der durch die Geburt Christi überwundenen Macht der Sünde, kriecht über das Gemäuer der Hütte, vor welcher die Scene aufgeführt ist.

Ein zweites Bild Alessio's, das aus der Villa di Cafaggiolo stammt, sieht man, durch theilweise Uebermalung beschädigt, im ersten Corridor der Uffizien, eine Madonna in trono, zu ihrer Rechten die HH. Johannes Bapt., Cosmas, Damianus stehend, und S. Franciscus knieend; zur Linken Laurentius und 2 andere Heilige stehend, und S. Dominicus knieend. — Das dritte Bild stammt aus St. Trinità in Florenz, und ist jetzt, ebenfalls sehr beschädigt, in der Sammlung der Akademie, in der Gall. d. Quadr. ant. Nr. 2, eine Dreieinigkeit, umgeben von einem Kranz von Cherubim, von denen einige einen reichverzierten Vorhang halten, knieend angebetet von den HH. Benedictus und Antonius.

*) Abbildung in der Etruria pittr. vgl. oben S. 225.

Alesso's Zeichnung ist hart und trocken; seine Gewandformen sind eckig und dünn; seine Körperformen ohne Schönheitsinn magern Modellen entlehnt; mehr noch die genaue Nachbildung kleiner Details in Nebendingen lassen ihn als einen ziemlich befangenen Naturalisten erscheinen. Als sein Hauptverdienst wird seine Kenntniß der Mosaik-Technik gerühmt, die ihm 1482 den Auftrag zugezogen, die Mosaiken der Kuppel des Baptisteriums zu restaurieren, und 1483, ein Mosaikbild für die Lunette des Portals gegenüber der Domfaçade zu fertigen. — In der Galerie von Modena ist von Alesso eine heilige Familie (von 1/4 Lebensgröße): Maria, ein liebliches, unschuldiges Mädchen, betet das Kind an; dabei sind 2 Engel und der kleine Johannes, darüber Cherubim. Hintergrund, Landschaft und Architektur, in tiefem Farbenton; auch die Gewänder haben kräftige Farben, die Carnation ist licht. Noch weiß man von ihm, daß er die Zeichnung zu dem Bildniß Dante's gemacht, das von Michelino ausgeführt an einer Seitenwand des florentinischen Doms angebracht ist.

Wie Baldovinetti an Fra Filippo sein Vorbild gesucht, so sucht ein etwas jüngerer Zeitgenosse von ihm in die Wege Fiesole's, und mehr noch Benozzo's einzulenken. Cosimo Rosselli, geb. 1439, gest. um 1506, erhielt 14jährig seinen ersten Unterricht in der Kunst von Neri di Bicci, ging aber bereits nach 3 Jahren seine Wege, auf denen er, wenn auch keine Höhe erreichte, doch etwas über die Mittelmäßigkeit hinauskam. Er war sehr fleißig und hat das Glück, daß viele seiner Gemälde in Tempera und in Fresco erhalten sind.

Sein früheste Werk ist eine Altartafel für die Kirche S. Ambruogio. (3. Altar links): die h. Jungfrau, aufgenommen in den Himmel, umgeben von einem Kranz von Cherubim; über sich den ewigen Vater; vor sich 4 Engel, die ihr Lilien darreichen; unter sich die HH. Ambrosius und Franz mit landschaft-

lichem Hintergrund. Auf der Predella die Bestätigung der Ordensregel des H. Franz, dessen Stigmatisierung und Tod. — Die Unbeholfenheiten und Schwächen des Bildes muß man auf die Rechnung eines Erstlingswerkes setzen.*) Inzwischen hat sie Cosimo auch in spätern Arbeiten noch nicht überwunden. In der Sammlung der Akademie zu Florenz (Qu. gr. 45.) ist, dem Convent der Annunziata entnommen, das Bild der H. Barbara zwischen Johannes d. T. und Matthias, mit der Unterschrift: Barbara diva tibi tabulam sanctissima cetus — Theutonicus posuit qui tua festa colit. In diesem Bilde ist Cosimo bei strengen Umrissen steif und trocken, ohne Gedanken und Motive, wie ohne Schönheit der Formen und Verhältnisse, sehr licht in der Färbung.**) — Eine Stufe höher steht das Bild der Krönung Mariä,***) im I. Corridor der Uffizi, in welchem Cosimo Anklänge an Fiesole kundgibt. Maria erscheint fast mädchenhaft, Christus väterlich; in der musicierenden Engelschaar sind die runden Kindergesichter vorherrschend. Der Gesammtton ist licht und wird nur durch den dunkelblauen Mantel neben dem ganz weißen Gewand Maria's unterbrochen. — Ein unmittelbarer Schüler Fiesole's kann Cosimo nicht gewesen sein; wohl aber hatte sich ihm die Gelegenheit dargeboten, sich mit dessen Kunstweise näher vertraut zu machen, indem ihm ein angefangenes Werk Fiesole's zu vollenden aufgetragen wurde: das (gegenwärtig im Museum von Berlin befindliche) Jüngste Gericht, in dessen unterer Abtheilung die Hand wieder zu erkennen ist, welche die o. g. „Krönung Mariä" ausgeführt hat. In ähnlicher Weise sind noch einige Gemälde Cosimo's im Berliner Museum, namentlich eine h. Jungfrau in der Himmelsglorie, von

*) v. Rumohr a. a. O. II. S. 266.

**) Gest. in der Gall. dell' Accademia.

***) Ursprünglich in S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz.

Engeln und Heiligen umgeben; eine Madonna mit dem Kind zwischen Heiligen; Christus in der Vorhölle; roher dagegen Madonna mit Heiligen und den bethlehemitischen Kindern. Eine höchst wunderliche Composition ist eine Art „Grablegung Christi" (Nr. 71.) In einer Grabcapelle im antiken Tempelstyl, vorn offen mit einer Brustwehr, stehen Joseph von Arimathia, Johannes und Nicodemus, welcher letztere den Leichnam Christi von rückwärts unter beide Arme gefaßt an die Brustwehr gelehnt hält. Joseph faßt den rechten Arm an, Johannes nur einen Zipfel des Leintuchs, das zum Theil auf dem Grasboden ausgebreitet, zum Theil hinter dem Leichnam auf die Brustwehr gelegt ist. Vor dieser knieen Maria zur Rechten, Magdalena zur Linken Christi, und halten und küssen die herabhängenden Hände des Todten. — Ein Moment nach dieser Scene ist kaum zu erdenken, so wenig als die vorausgehende Bewegung. Weder in den Körpern, noch in den Gewändern spricht sich ein bestimmter Formensinn aus; der Ausdruck der Mienen ist sehr gedämpft, ja bei Johannes nur Gleichgültigkeit. Die Carnation ist sehr licht mit graulichen Schatten; zu den Gewändern sind nur Blau und Roth, die sich kreuzen, verwendet. Die Körperlosigkeit würde an Fiesole mahnen, wenn nicht die Seelenlosigkeit abmahnte. Doch aber erinnert wenigstens der formlos über den Rücken der Magdalena hinabfallende Mantel an die Magdalena in der Andacht zum Kreuz in S. Marco zu Florenz.

Seit Kurzem befindet sich im Depot der Uffizi das ehemalige Hauptaltarblatt aus S. M. Maddalena de' Pazzi, das unter des Künstlers beste Arbeiten gezählt wird und somit als Maaßstab seiner Kunst dienen kann. Madonna, lebensgroß, auf einem Throne sitzend, hat das nackte Kind auf dem Schooß, um ihm durch eine Oeffnung des Kleides die linke Brust zu reichen, die es mit seinem linken Händchen drückt, indem es sich zugleich

nach uns umsieht. Maria neigt sich rechts zum kleinen Johannes und berührt seinen Kopf mit ihrer rechten Hand. Er hebt beide Hände zu ihr auf. An der Lehne des Throns sind Füllhörner mit Früchten angebracht; auf ihr brennt rechts und links eine Flamme. Ueber der Madonna schweben zwei Engel und halten über ihrem Haupt eine einfache Papstkrone. Zu ihrer Rechten steht Jacobus mit dem Pilgerstab, zur Linken Petrus mit den Schlüsseln. Hinter einem Jeden der Beiden ist eine Säulenhalle, von der der gewölbte, nach hinten offene Raum, in dessen Mitte der Thron der Jungfrau steht, eingeschlossen wird. Den Hintergrund bildet hellgelbe, nach oben blaue Luft. Die Anordnung ist symmetrisch-pyramidal; die Darstellung geist- und leblos, ohne sprechende Motive; keine Seelenbeziehung zwischen Mutter und Kind; die Handbewegung Maria's nach dem Kopf des Johannes wie die einer Clavierspielerin mit eingebogenen Fingern; Johannes hebt seine beiden Vorderarme parallel, im spitzen Winkel mit dem Oberarm, die Hände im rechten Winkel mit dem Vorderarm, deren innere Fläche nach vorn und nach oben gekehrt, empor, eine völlig nichtssagende, fast blödsinnige Bewegung. Auch die Engel machen mit den unbeschäftigten Armen nutzlose spitzwinkelige Bewegungen, und mit den Beinen eine rechtwinkelige gegen den Oberkörper. Jacobus neigt sein Haupt zur Rechten und wendet seine Augen links. Die Charaktere sind sehr gewöhnlich und ohne Ausdruck in den Gesichtszügen; doch ist ein Bestreben nach Schönheit der Form sichtbar, wie in den Bewegungen nach — freilich ganz willkürlichen und darum bedeutungslosen — Gegensätzen. Die Kinder haben volle runde Formen. In den Gewändern zeigt Cosimo eine gute Schule für Anordnung und Form, sowie für genaue Ausführung und Modellierung. Die Carnation ist mattgrau mit bräunlichen Schatten; die Gewandfarben sind kräftig mit

dunkeln Schatten. Die Architektur folgt dem Styl der Frührenaissance.

Ueber der nordwestlichen Thüre von S. Martino in Lucca hat Cosimo Rosselli die Geschichte des „Volto santo", eines uralten, vom Meer an's Land gespülten, in Lucca als hohes Heiligthum verehrten Crucifixes in Fresco gemalt.*) Es ist eine jener zeitüblichen, von Benozzo über alle Grenzen ausgedehnten Compositionen, bei denen der Künstler die Tafel, oder die umrahmte Wandfläche ansieht, wie der Schriftsteller ein Blatt Papier, auf welches er den Verlauf einer ganzen Erzählung von Anfang bis zu Ende niederschreibt. Cosimo übrigens hat sich auf 4 verschiedene Scenen beschränkt, die er in einem sehr großen landschaftlichen Raume untergebracht hat: die Klage um den Leichnam Christi; die Himmelsbotschaft an Nicodemus, das Ebenbild des Gekreuzigten zu machen; das Fällen der Ceder zu diesem Crucifix, und die bildnerische Ausführung desselben. In der Landschaft, die bei Weitem den größten Theil des Bildes ausmacht, bildet eine Bergstadt (Jerusalem) den Hintergrund, mit Golgatha an der linken Seite, wo die 3 Kreuze stehen, von denen die 2 der Schächer noch ihre Opfer tragen. Christus, vom Kreuz genommen und in den Vorgrund zur Linken getragen, liegt am Boden, von der Mutter an der Brust, von Joseph von Arimathia an den Schultern, von Johannes an der Hand gefaßt. Hinter ihnen steht Martha und blickt händeringend gen Himmel, während Magdalena die Füße küßt und zwischen ihr und Maria zwei andere Frauen theilnahmlos zusehen. Eine halbe, überlebensgroße männliche Figur nimmt links die Ecke des Vorgrundes ein. Rechts erscheint der Engel des Herrn

*) Das Bild war lange durch eine Decoration aus dem 17. Jahrh. verdeckt und beschädigt; diese wurde 1834 weggenommen und das Gemälde durch Michele Ridolfi restauriert.

dem in die Knie gesunkenen Nicodemus und bringt ihm den Befehl, das Crucifix zu verfertigen; man sieht nun Nicodemus im nahen Wald den für das heilige Bild bestimmten Baum fällen, und an einer andern Stelle die Arbeit beginnen, das Bild des Gekreuzigten schnitzen, das nach der Zeit auf höchst wunderbare Weise nach Lucca gekommen und in S. Martino als „Volto santo" den Gläubigen zur Andacht dient. Die Composition des Bildes, Zeichnung, Ausdruck sind gleich unbedeutend; die Carnation mag mit der Zeit blutlos geworden sein; die Färbung im Allgemeinen hat den lichten Frescoton, die Ausführung zeigt eine geübte Hand.

Vielleicht — wir haben leider keine bestimmten Zeitangaben über die bisher aufgezählten Werke Cosimo's — war das Gemälde in Lucca Veranlassung einer nähern Verbindung mit Benozzo, dem er bei den spätern Arbeiten im Campo santo zu Pisa als Gehülfe gedient hat.

Nach Richa (Chiese etc. VIII, 108) hat Cosimo im J. 1476 in der Vorhalle der Annunziata die Einkleidung des sel. Filippo Benizzi in Fresco gemalt, ein in der Composition sehr schwaches, übrigens auch sehr stark restauriertes Bild.

Ungeachtet seiner geringen künstlerischen Verdienste finden wir Cosimo Rosselli doch neben Luca Signorelli, Al. Botticelli, Pietro Perugino und Dom. Ghirlandajo (um 1482 84) als Maler thätig in der Sixtinischen Capelle des Vaticans, wo er Pharao's Untergang im Rothen Meer, Christi Bergpredigt und die Einsetzung des Abendmahls in Fresco ausgeführt hat, Werke, denen man in der Ausdehnung der landschaftlichen und architektonischen Nebendinge, in der zweck- und bedeutungslosen Anhäufung von Figuren und mancherlei Abschweifungen die Erinnerung an Benozzo's letzte Camposanto-Bilder deutlich anmerkt.

Cosimo's beste Arbeit ist ein Frescobild in der Capelle des Sacramentes in S. Ambruogio zu Florenz, auf welchem die Versetzung eines wunderthätigen Kelches, in welchem der Wein sich in Blut verwandelt hatte, nach dem bischöflichen Palast dargestellt ist. Vor dem Priester, der den Kelch trägt, knieen Mönche und Nonnen, umgeben von einer großen Volksmenge. Die Capelle ist sehr dunkel, so daß ein Urtheil schwer zu gewinnen ist. Einige weibliche Köpfe schienen mir von besondrer Schönheit; aber die Composition ist so wenig künstlerisch bedeutend, als Cosimo's übrige Bilder und seine Armuth an Motiven der Darstellung hat ihn auch hier nicht verlassen.*)

Beträchtlich schwächer als Cosimo ist Don Bartolommeo della Gatta, Abt von S. Clemente in Arezzo (1408?—1491). Ursprünglich Miniaturmaler hat er auch in Tafel- und Wandmalereien die frühere Beschäftigung nicht verleugnet.**) In der Stanza di Guardia der Brüderschaft S. Rocco in Arezzo befand sich ein H. Rochus von seiner Hand, welcher die Gemeinde von Arezzo dem Schutze der Madonna empfiehlt.***) Dieser Heilige blieb eine Zeitlang der Hauptgegenstand seiner Kunst, so daß er ihn für die Kirche S. Pietro in Arezzo, deßgleichen für die Capelle der Lippi in Dom daselbst gemalt hat.†) Gleich Cosimo

*) Das Bild hat den Namen Cosimo's und die Jahrzahl der Ausführung gehabt; beide sind fast verlöscht. Wenn aber H. v. Rumohr das J. 1456 gelesen zu haben glaubt (a. a. O. II. 265), so hat er sich geirrt; denn mit 17 Jahren hat Rosselli das Bild nicht gemalt, selbst wenn es für so bedeutend nicht gehalten würde, als v. Rumohr es hält, der „die Gruppe von Priestern und Chorknaben Raphael's nicht unwürdig" findet.

**) Miniaturen von ihm aus den Jahren 1420 und 1421 finden sich in einem Chorbuch aus S. Egidio in der Magliabechiana zu Florenz.

***) Jetzt in der Sacristei des Doms.

†) Das Bild befindet sich noch im Dom. Rochus blickt knieend zu Christus empor, der von Engeln umgeben am Himmel erscheint, und bittet ihn um Abwehr der Pest, die Arezzo heimgesucht hat.

wurde er nach Rom berufen, um in der Sixtinischen Capelle an den Frescomalereien sich zu betheiligen und führte daselbst „das Schlüsselamt Petri" in Gemeinschaft mit Pietro Perugino aus. — In der Sacristei des Domes zu Arezzo wird ein dunkelbrauner, magerer, halbnackter, nur mit einer ursprünglich weißen Schürze bedeckter H. Hieronymus in der Wüste, in einer großen, schmutzig braunen Landschaft, von ihm aufbewahrt, den man aus einer Capelle im Vescovado, als sie 1796 niedergerissen wurde, ausgesägt hat. Er hält in der Linken ein hohes Kreuz mit einer kleinen Christusgestalt, in der Rechten einen Stein, mit dem er die Brust wund schlägt. Fest und streng ist die Zeichnung, die Formengebung abschreckend naturalistisch; die Ausführung meisterhaft; das Ganze das Bild eines wahnsinnigen Asceten. — Von einem besonders gerühmten Altarbild in Castiglione Aretino vom J. 1486 ist nur die Predella erhalten, die man in der Sacristei der Collegiatkirche daselbst aufbewahren soll.*) Auch wäre nach denselben Berichterstattern in derselben Sacristei eine Tafel des Don Bartolommeo mit einem H. Michael, welchem Teodora Visconti, Gemahlin des Portaggioia, ihr Söhnchen zu besonderem Schutz empfiehlt.

Giotto hatte der italienischen Kunst den Weg eröffnet und gebahnt, auf welchem sie ihre höchsten Ziele erstreben konnte. Reichthum und Mannichfaltigkeit des Stoffs, gedankenvolle und poetische Auffassung desselben, Einfachheit der Composition, lebendige, aus frischer Beobachtung des Lebens geschöpfte Motive der Darstellung, schöpferische Phantasie in Verbindung mit eigenthümlicher, der Natur abgelauschter Formengebung, bestimmte Charakterzeichnung und wahrhaftiger sprechender Ausdruck von Freud' und Leid, Liebe und Zorn und von jeglichem Seelenzu-

*) Vasari L. M. V. p. 48. 5.

stand — bilden die Grundzüge seiner reformatorischen Kunstthätigkeit. Aber damit war das Ziel noch lange nicht erreicht. Im Verlauf der Zeit wurde man sich nach und nach dessen bewußt, was zur vollkommenen Erscheinung des Kunstwerks fehle. Als unzureichend ward die erlangte Kenntniß der Körperwelt empfunden, der menschlichen und thierischen, wie der landschaftlichen; als wirklicher Mangel die Unkenntniß der Gesetze der Perspective und der Abrundung; als ungenügend die Art der Bekleidung der handelnden Personen, die Färbung, und ganz vornehmlich die technische Behandlung, die malerische Aus- und Durchführung. Auch mochte ein feineres Gefühl das Verlangen nach Formenschönheit in der Kunst des 14. Jahrhunderts nur in geringem Grade befriedigt finden. Die nothwendige Aufgabe der weiter sich entwickelnden Kunst wurde es daher, den erkannten Mängeln abzuhelfen und die sichtbaren Lücken auszufüllen. Die allseitigen dafür gemachten Anstrengungen wurden mit beispiellosem Erfolge gekrönt: eine nahezu vollkommene Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit ward gewonnen; Perspective, Anatomie, Verkürzungen, Abrundung, Formendurchbildung und naturwahre Individualität und was man sonst noch an der Kunst des 14. Jahrhunderts vermißte, ward rasch erlernt und werthbestimmend. Leider aber verlor man dabei die Vorzüge Giotto'scher Kunstauffassung aus den Augen. Bei der Hingabe an die Natur, als einziges, genau zu copierendes Vorbild, erlahmte die schöpferische Phantasie für Charakter- und Typenbildung, wie für den sprechenden Ausdruck der Gestalten in Haltung, Bewegung und Mienen; über Verkürzungen und anatomischen Kenntnissen vergaß man die richtige Motivierung und die Freude an der Lösung perspectivischer Aufgaben machte nicht selten den Hauptgegenstand zur Nebensache. Die Lust an den mannichfaltigen Erscheinungen des wirklichen Lebens verleidet den Künst-

lern die Einfachheit der Composition und zerstört durch Episoden, oft sogar durch offenbare Abschweifungen die einheitliche Wirkung und entrückt der Betrachtung den eigentlichen Gegenstand durch Bildniß und Costumegestalten.

Unbezweifelt ist die Technik ein wesentliches Moment in der Kunstentwickelung; sie stand im 14. Jahrhundert noch auf ziemlich niedriger Stufe, und wenn sie auch im 15. Jahrhundert die rechte Höhe noch nicht erreicht hatte, so sahen doch die Meister dieser Zeit nicht ohne Geringschätzung auf die unvollkommene Methode, den ungeschickten Farbenauftrag und die mangelhafte Ausführung ihrer nächsten Vorfahren. Der Ruf: „Ein Maler muß malen können!" scheint schon im 15. Jahrhundert die Seelenruhe mancher Künstler gestört zu haben, so daß wir vielen ihrer Werke ansehen, daß ihre Urheber mehr daran gedacht haben, wie? als was? sie zu malen hatten. Aber gerade das Wie? unterliegt einer vielfach verschiedenen Antwort. Einem lasierenden Farbenauftrag gegenüber hält sich der pastose für berechtigter; einem sorgfältig feinen der breite; einem systematisch mechanischen der nur vom Gefühl bestimmte freie; dem höchst sorgfältigen der höchst sorg- und mühelose; anstatt der leichten, lichten Färbung die kräftige mit ganzen Farben; statt der changierenden die Localtöne; starke Gegensätze von Licht und Schatten statt farbiger Schattierung u. s. w. Einen weitern Unterschied in der technischen Behandlung bildet der höhere oder niedere Grad der Ausführung, die weichere, oder schärfere Weise der Modellierung, und hier begegnen sich die Gegensätze in derselben Richtung der Naturnachahmung, indem von den Einen die bis in die kleinsten Einzelnheiten gehende Vollendung der Formen, von den Andern die umrißlose Weichheit derselben in der Wirklichkeit als Wegweiser genommen werden; wobei es von sichtbarem Einfluß ist, ob der Maler zugleich Bildner

und an die wirkliche Form neben der nur scheinbaren gewöhnt ist.

Eine eigene Richtung schlägt die Kunst ein, sowohl in Betreff ihrer technischen Ausführung, als auch der Auffassung ihrer Aufgaben im Allgemeinen, wenn sie aus dem Handwerk herauswächst, aus einer Thätigkeit, bei welcher der Hauptnachdruck auf der Geschicklichkeit, auf der Vollkommenheit der technischen Ausführung ruht. Von den der Kunst nahe verwandten Handwerken stand zu allen Zeiten das der Goldschmiede in hohen Ehren, und mehr als ein namhafter Künstler ist aus ihm hervorgegangen. Wo es aber der Fall war, wird seinen Werken außer dem Gepräge der Zeit leicht auch das seiner Herkunft anhaften.

Diese Bemerkungen finden vielleicht ihre Rechtfertigung in den Mittheilungen über die Kunstthätigkeit der beiden Brüder Antonio und Piero Pollajuolo, Söhne des florentinischen Bürgers Jacopo d'Antonio del Pollajuolo.

Antonio del Pollajuolo (1433—1498) begann (wie bereits erwähnt wurde*) seine Laufbahn als Goldschmied, unter Anweisung des Bartoluccio Ghiberti, des Stiefvaters von Lorenzo Ghiberti, widmete sich aber später der Malerei, in welcher er sich von seinem jüngern Bruder Piero (geb. 1443, gest. 1496), der, Maler von Haus aus, bei Andrea del Castagno in der Lehre gewesen, hatte unterweisen lassen. Beide Brüder haben dann wohl vieles gemeinschaftlich gearbeitet, und fast scheint es, daß Piero von des Bruder Goldschmieds Kunst soviel angenommen, als er ihm von der seinigen gegeben; denn es ist sehr schwer, die Hand des Einen von der des Andern zu unterscheiden.

In der Galerie der Uffizi (Scuola Tosc.) hängt eine Tafel mit der lebensgroßen allegorischen Figur der Klugheit. Sie sitzt

*) S. 109.

mit einem Spiegel in der Rechten, mit der Schlange in der Linken in einer caſettierten Niſche; ihr Haar fällt in langen Locken auf die Schultern herab; ihr Kleid iſt violet mit weißen Lichtern, die Aermel ſind roth mit Goldverzierungen; ein grüngefutterter, mit Edelſteinen beſetzter blauer Mantel umſchließt die ganze Geſtalt. Von buntem Marmor iſt ihr Thron, bunter, zum Theil mit einem Teppich bedeckte, Fußboden, darauf er ſteht. Die Geſichtszüge ſind fein, weniger die Formen der Hände; die Carnation iſt leblos glänzend; die Zeichnung ſehr hart und ſcharf; die Ausführung glatt, glänzend, bis in die kleinſten Formen vollendet. Der Geſammteindruck iſt der einer Copie nach einer auf das ſorgfältigſte ausgeführten, bemalten, theilweis vergoldeten und lackierten Broncefigur; der Hauptnachdruck liegt ſichtlich auf der in techniſcher Beziehung vollkommenen Behandlung. Dieſes Gemälde war urſprünglich, in Verbindung mit den allegoriſchen Figuren der Gerechtigkeit, des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und der Stärke*) der Kunſtſchmuck im Gerichtsſaal des Kaufhauſes. — In S. Miniato bei Florenz iſt, nach Vaſari, die Capelle S. Jacopo (mit dem Grabmal des Cardinals von Portugal) von den Brüdern Pollajuolo ausgemalt worden.**) Es iſt wenig davon übrig. Eine „Verkündigung", bei welcher die Schönheit des Engels beſonders auffällt, mahnt mit ihrer ſcharfkantigen Zeichnung und ihren auf's feinſte ausgeführten Flügelfedern und Haarlocken, und der reichen Ausſchmückung mit Perlen und Edelſteinen an die Werkſtatt des Goldſchmieds. Das Altarblatt, St. Jacobus zwiſchen den HH. Vincentius und Euſtachius (jetzt im I. Corridor der Sammlung der Uffizi) zeichnet ſich durch bunte Färbung, etwas

*) Die Geſtalt der Stärke iſt von Aleſſandro Botticelli.

**) Nach Albertini Memoriale p. 17 ſind die Propheten, Evangeliſten und Kirchenväter von Aleſſo Baldovinetti.

seltsame Trachten, vornehmlich aber durch eine fast peinlich vollendete Ausführung aus.

In der Collegiatkirche zu San Gimignano wird eine Altartafel aufbewahrt, welche Piero del Pollajuolo im J. 1483 angeblich im Auftrag von Domenico Strambi, und zwar für die Kirche S. Agostino daselbst gemalt: eine Krönung Mariä, umgeben von 10 singenden und musicierenden Engeln und in Gegenwart der HH. Geminianus, Hieronymus, Nicolaus von Tolentino, Fina, Nicolaus von Bari und Augustinus, welche am Boden knieen. Das Bild trägt die Unterschrift: Piero del Pollaivolo Fiorentino 1483. Ist die Unterschrift ächt, so erscheint Piero als der schwächere der beiden Brüder, sowohl was Formengebung, Zeichnung und seinen etwas schwerfälligen Vortrag betrifft.

Als ein Beispiel, wie das Studium der Hülfswissenschaften den Künstler auf Abwege führen, die Nebensache ihn zur Hauptsache konnte machen lassen, muß „die Verkündigung" von Antonio del Pollajuolo im Berliner Museum (Nr. 73.) angesehen werden, ein Bild, das wesentlich nichts, als ein architektonisch-perspectivisches Uebungsstück mit Staffage ist. Aus einem Vorplatz sieht man in 2 offene, durch eine Mauer geschiedene, mit Pilastern, buntem Täfelwerk und buntem Estrich ausgestattete Räume, die den größten Theil des Bildes in Anspruch nehmen. Im Vorplatz ereignet sich die Begebenheit: Maria sitzt rechts auf einer Sella curulis, die Hände über die Brust gekreuzt, den langen Oberkörper vorgebeugt wie zum Vornüberfallen, ungraziös mit gespreizten Beinen, einen blauen Mantel über dem braunen, gemusterten Kleide. Das runde, häßliche Gesicht mit dem kleinen Munde ist völlig ausdrucklos. Von links naht sich ihr mit halber Kniebeugung, den Lilienstengel in der Linken, die Rechte wie segnend erhoben der Engel, ein rundes, volles,

reichlockiges Knabengesicht. Gekoppelte Rundbogenfenster öffnen die Aussicht in's Freie; eine Thüre führt in einen Vor- oder Nebensaal, in welchem drei musicierende Engel knieen. Die Architektur ist sehr bunt, die Farbenwirkung überhaupt sehr kräftig, die Carnation braun.

Das Studium der Perspective in Beziehung zu Gebäulichkeiten führte folgerichtig zur Anwendung auf lebendige Gegenstände, auf die Erscheinung verkürzter Formen, sowie auf die Darstellung landschaftlicher Mittel- und Hintergründe; das Naturstudium überhaupt galt gleicherweise Thieren wie Menschen. Es kann den Pollajuoli das Verdienst nicht abgesprochen werden, allen diesen Studien mit Eifer und Erfolg sich hingegeben zu haben; allein die Einseitigkeit, mit welcher sie diese Ziele verfolgten, ohne auf die Bedeutung ihres Gegenstandes, auf eine naturgemäße Darstellung und richtige Motivierung der Handlung Bedacht zu nehmen, nimmt ihren Leistungen das Anrecht auf Allgemeingültigkeit.

Als ihr Hauptwerk gilt das von Vasari*) vor allen gerühmte Martyrium des H. Sebastian, ursprünglich für die Capelle Pucci bei den Serviten in Florenz gemalt, seit 1857 in der National-Gallery in London.**) Der Heilige, dem der Maler die Züge des Gino di Lodovico Capponi gegeben, ein Jüngling von 18—20 Jahren, ist auf Manneshöhe, nackt, mit Händen und Füßen an einen Baum, dem man Krone und Aeste genommen, festgebunden, um von 3 Bogen- und 3 Armbrustschützen, von welchen letztern 2 mit Aufspannen ihres Gewehrs beschäftigt sind, mit Pfeilen durchschossen zu werden. Im Mittelgrund, in ziemlich weiter Entfernung vom Richtplatz, gewahrt man ver-

*) A. a. O. V. p. 96.

**) Eine kleine Abbildung bei Crowe ꝛc. II. p. 393. — 2 Figuren daraus in der Etruria Pittrice.

schiedene Reitergruppen, und in einer derselben einen Anführer, der das Zeichen zur Hinrichtung des Heiligen gibt; nahebei zur Linken einen Palast mit Zuschauern. Den Hintergrund bildet eine tief sich in die Ferne ziehende Berglandschaft. „Ein ausgezeichnetes, seltenes Werk", sagt Vasari, „mit bewundernswürdigen Pferden, nackten und vortrefflich verkürzten Figuren. Die Natur nachahmend, soviel ihm nur immer möglich, ließ er Einen der Schützen, der die Armbrust an die Brust stemmt, sich niederbücken und die ganze Kraft eines starken Mannes anwenden, die Armbrust zu spannen, so daß man das Anschwellen der Venen und Muskeln sieht und selbst das Anhalten des Athems zur Verstärkung der Kraft." Dabei aber läßt der Künstler die Schützen mit eingeknicktem Knie stehen, wodurch sie unkräftig werden; die Sehne mit dem Zeigefinger und mit gestrecktem Arm emporziehen, was eine sehr matte Waffe voraussetzt. Beide Schützen haben deutlich keine andere Bestimmung, als zwei sich bückende Männer, den einen von vorn, den andern von hinten mit verkürztem Oberkörper zu zeigen. In ähnlicher Weise oberflächlich natürlich sind die agierenden Schützen behandelt, bei denen es dem Künstler darauf ankam, neben den Armbrustschützen von hinten einen Pfeilschützen von vorn, und neben den Armbrustschützen von vorn einen Pfeilschützen von hinten zu stellen, gar nicht aber darauf, daß die Schützen das aufgegebene Ziel treffen, indem Beide weit davon vorbei schießen. Der Körper des Heiligen ist treu nach einem Modell gezeichnet, aber weder Formen, noch Haltung sind edel. Die Handlung selbst wird um so bedeutungsloser und widerlicher, als sie außer Zusammenhang mit dem Richter zu der Scheußlichkeit einer rohen Mordlust herabgesunken ist. — Das Gemälde, von röthlicher Färbung und etwas roher Ausführung, nach Vasari (V. p. 96.) vollendet im J. 1475, ist jedenfalls ein kunstgeschichtlich bedeut-

sames Werk als Beispiel für die energische, aber einseitige Befolgung realistischer Principien. Sie war nöthig, aber nur als Lückenausfüllung und Uebergang zu mangelloser Kunstentfaltung.

Die Hinneigung vornehmlich Antonio's zum bildhauerischen Styl führte folgerichtig zum Studium und zur Nachahmung der Antike und tritt in einigen Tafeln deutlich zu Tage, von denen eine mit einem h. Sebastian in $^3/_4$ Lebensgröße in der Galerie Pitti aufbewahrt wird, der freilich, namentlich in den Proportionen, Manches zu wünschen übrig läßt. — Ungleich vollkommener, ja durch die fleißigste Ausführung Perlen der Malerei, sind 2 kleine, für Lorenzo de' Medici gefertigte Tafeln (jetzt in der Sammlung der Uffizi) mit Heldenthaten des Hercules: wie er die lernäische Schlange mit der Keule tödtet, und wie er den Antäus emporgehoben und an seiner Brust erdrückt. Um das wohlverstandene Muskelspiel zu zeigen, sind die Körper sehr mager gehalten; die Motive sind ebenso richtig, als lebendig, die Darstellung in hohem Grade energisch. Die Zeichnung ist von plastischer Strenge, ja fast Härte; das Colorit ist braun; der Farbenauftrag pastos und von miniaturartiger, glatter Formenverschmelzung.*)

Zu den für den Hausschmuck beliebten Gegenständen scheint wegen seiner leicht verständlichen Symbolik, sowie wegen der ihm inwohnenden Anmuth und Heiterkeit, die Reise des jungen Tobias gehört zu haben. Mehrmals findet er sich auf Tafeln in der Sammlung der Akademie, theils unter Antonio's, theils unter Botticelli's, oder auch ohne Namen. Auch in Kirchen und Klöstern, wenn auch nicht gerade an Altären hat er, ungeachtet seiner apokryphen Herkunft, Aufnahme gefunden; wie er denn

*) Abbildung in der Galleria di Firenze. T. 45. 46.

(nach Vasari V. p. 95) von Antonio und Piero auf Leinwand in Oelfarben für einen Pilaster in Or San Michele gemalt worden ist. Dieses Bild ist (nach Crowe II. p. 393) jetzt in der Gemäldegalerie zu Turin.*) Es zeichnet sich durch eine weite, in braunem Ton gehaltene Landschaft mit einer Gruppe Badender, sowie durch die sonderbare Wahl der Bekleidung der beiden Hauptfiguren aus, indem Tobias in Kappe, Mantel, engen Hosen und Halbstiefeln neben dem antik-ideal gekleideten Engel einhergeht. — Den Pollajuoli werden auch mehre Bildnisse zugeschrieben, namentlich Nr. 39 in den Uffizi; in der Galerie Corsini ein Mann von etwa 30 J. im rothen Feß, sehr blaß und mager, mit einer Warze auf der Wange, streng und fest in der Zeichnung, fein in der Modellierung; in der Galerie Strozzi (als Botticelli's Werk bez.) das Bildniß eines Familienmitglieds; in der Galerie Torrigiani das Bildniß eines ältern Mannes, von energischer Zeichnung und sprechender Naturwahrheit.

Antonio del Pollajuolo hat sich auch im Kupferstich versucht; seine Blätter (deren Bartsch Peintre graveur nur 3 anführt) sind sehr selten. Am ehesten wird man das Blatt mit den 10 im Wald gegen einander kämpfenden Gladiatoren, ein anatomisches Probestück, antreffen.

In verwandter Richtung, aber mit ungleich bedeutenderen Kräften bewegte sich Andrea del Verrocchio, geb. 1432, gest. 1488. Von seiner Vielseitigkeit war früher (S. 110) die Rede und da er seiner Hauptthätigkeit nach zu den Bildhauern gehört, so wird man seine Charakteristik, die auch für ihn als Maler keine andere sein kann, dort finden. Es ist nur ein einziges Gemälde vorhanden, als Beleg, daß er sich mit

*) wo ich es übrigens im Oct. 1869 noch nicht aufgestellt gefunden.

Malerei beschäftigt hat: eine für die Mönche von Vallombrosa gefertigte Altartafel mit der Taufe Christi.*) Der stark ausgeprägte Naturalismus dieses Bildes, der uns im Heiland, wie im Täufer die getreuen Nachbilder nach Modellen, und zwar nach sehr gewöhnlichen, oder vielmehr häßlichen, vorführt, mahnt sehr stark an Andrea del Castagno und macht den ersten Eindruck abstoßend. Ueberwindet man diesen und geht man auf die Gedanken des Künstlers ein, so kann man die sehr ernste Auffassung, das tiefe Eindringen in den Gegenstand nicht verkennen. Er hat ihn nicht ganz frei gemacht von seinen supranaturalistischen Beigaben, die er brauchte, um ihn kenntlich zu machen als das was er sein soll; aber die eigentlich handelnden Personen gehören ganz dem wirklichen Leben an, in der äußern Erscheinung, wie mit ihrem Denken und Empfinden. Die Hände des ewigen Vaters reichen aus den Wolken und senden die Taube des heil. Geistes herab; aber schon die Engel, die am Ufer knieen mit den Kleidern des Täuflings, ihn zu bedienen, haben die Zeichen ihrer himmlischen Herkunft, die Flügel, abgelegt und sehen, ohne in Andacht versunken zu sein, der Handlung ruhig zu. Johannes aber, erfüllt von dem Gedanken, daß der Mann, welcher, jedem Schuldbewußten sich gleichstellend, zur Reinigung und Erneuung des Lebens die Taufe verlangt, der von ihm verkündete Messias ist, welchem er nicht werth ist, die Schuhriemen zu lösen, ist in großer innerer Aufregung herangetreten; mit dem rechten Fuß im Wasser, während der linke noch auf dem Lande steht, seinen Kreuzstab mit der Linken haltend, gießt er mit hocherhobener Rechten aus einer Muschelschaale das Taufwasser auf das Haupt von Jesus, der — nur

*) Jetzt in der Sammlung der Akademie zu Florenz (Gal. d. Qu. gr. 43). Abbildung in der Galleria dell' Accademia, und in meinen Denkmalen II, 50.

um die Lenden bedeckt — mit gefalteten Händen und mit dem Ausdruck wahrer Demuth die symbolische Handlung an sich verrichten läßt. — Streng und hart ist die Zeichnung, daß man die Hand spürt, die mehr den Meißel als den Pinsel zu führen gewohnt war, aber gewissenhaft und voll Formenverständniß; die Gesichtszüge sind vollständig bildnißartig, ohne die leiseste Andeutung übernatürlicher, ja auch nur ungewöhnlicher Menschen; stylgerecht und der Bewegung und Haltung der Gestalten angemessen ist die Gewandung; braun und trocken das Colorit. Auch die Landschaft mit dem Fluß, den nahen Felsen, fernen Bergen hat einen braunen Ton. Die Ausführung ist nicht ganz gleichmäßig, das Bild vielleicht nicht ganz vollendet. Einen wohlthuenden Eindruck machen die beiden am Ufer knieenden Engel, obschon auch sie nicht einer idealen Welt angehören. Ganz besonders aber nimmt der vorderste von ihnen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, indem er eine durchaus andere Hand der Ausführung zeigt, als das übrige Bild. Es hat sich an diesen Engel die Ueberlieferung geknüpft, daß er ein Erstlings-Versuch aus den Knabenjahren des Leonardo da Vinci ist, der zugleich mit Pietro Vannucci bei Andrea del Verrocchio die Malerei erlernte. Das feine Formgefühl, die zarte und doch so bestimmte Ausführung, die Leichtigkeit mit welcher der Jünger alle technischen Schwierigkeiten dabei überwunden, sollen den Meister bestimmt haben, den Pinsel niederzulegen, um nicht von einem Schüler sich in Schatten gestellt zu sehen. Und doch hat dieser Schüler von diesem seinem Meister vieles angenommen und treulich festgehalten!

Benozzo Gozzoli.

Von dem überwältigenden Einflusse des herrschenden Geistes der Zeit auf das Individuum, das dasselbe von seinen ursprünglichen Neigungen und seiner durch Lehre und Beispiel gewonnenen Richtung ablenkt und in neue Bahnen führt, auf denen es sogar erst der ihm eigenthümlich innewohnenden Kräfte bewußt wird, und die Höhe erreicht, die auf dem rechten Wege ihm unerreichbar geblieben wäre, gibt uns die Kunstgeschichte in Benozzo Gozzoli ein sehr augenfälliges Beispiel.

Dieser Künstler, mit seinem eigentlichen Namen Benozzo di Lese di Sandro, geb. 1424, gest. nach 1496*), schloß sich an Fra Giovanni Angelico da Fiesole als Schüler an und ward sein geliebter und bevorzugter Gehülfe. Er folgte ihm nach Rom und nach Orvieto, wo er sich an der Ausmalung der Capelle del Brizio im Dom betheiligte, und war von Fiesole, der sich außer Stand gesetzt sah, das übernommene Werk zu vollenden, als sein Nachfolger den Orvietanern empfohlen worden. Ob Benozzo seinem Meister bei der Ausmalung der Capelle Eugens IV., für welche dieser nach Rom 1445 berufen worden, geholfen hat, läßt sich nicht sagen, da die Capelle nicht mehr existiert. In der Capelle Cesarini in Ara Celi zu Rom hat er (nach Vasari) die Geschichten des H. Antonius gemalt; es ist

*) Der Beiname „Gozzoli" kommt in Documenten nicht vor, mit Ausnahme des Malerbuchs von Florenz, aber mit der Jahrzahl 1423 und von spätrer Hand. Das Geburtsjahr 1424 ist durch die Denunzia seines Vaters von 1470, in welcher er das Alter seines Sohnes auf 46 angibt, gegen jede andere Angabe festgestellt. Sein Grabstein im Campo santo zu Pisa mit der Jahrzahl 1478 kann nur als Document gelten für die Schenkung der Grabstätte für ihn; denn im J. 1496,97 findet sich sein Name noch in einer Commission, die ihr Urtheil abzugeben hatte über ein Werk des Alessio Baldovinetti. S. Crowe ꝛc. II. p. 378.

nichts davon übrig. Im J. 1447 war er mit Fiesole in Orvieto thätig; machte im darauf folgenden Jahre der dortigen Domverwaltung den Vorschlag, das Werk des Meisters fortzuführen, erlangte aber ihren Beifall mit seiner Arbeit nicht und verließ 1449 Orvieto. Von seiner Hand sind in der bezeichneten Capelle die Posaunenengel des Jüngsten Gerichts und die Erzengel; sodann auf einem andern Feld Maria zwischen Paulus und Petrus und den andern Aposteln. Der Unterschied zwischen diesen in Zeichnung und Färbung ziemlich schwachen Gestalten mit rothbrauner Carnation von den, trotz aller Ausbesserung und selbst theilweiser Uebermalung noch immer sehr ätherischen Patriarchen und Propheten Fiesole's rechtfertigt das Urtheil der Domverwaltung.

Dessen ungeachtet von seinem Meister empfohlen ging er nach Montefalco bei Foligno, wo er mehre Jahre lang Beschäftigung fand. In S. Fortunato sieht man eine Madonna mit dem Kind auf dem Schooß, das sie mit Andacht betrachtet, während ein Engel die Cymbel dazu schlägt; ein reizendes Frescobild mit dem Namen BENOZZII und der Jahrzahl 1450. Ueber dem Portal malte er gleichfalls in Fresco eine Madonna mit dem Kind zwischen Engeln und Heiligen; und über dem Altar des H. Fortunat dessen Verklärung; an eine Wand die Verkündigung und für den Hauptaltar die h. Jungfrau, die, von singenden und musicierenden Engeln umgeben, an S. Thomas ihren Gürtel gibt, eine Tafel, die mit ihren Rahmen- und Sockelbildern nun jetzt im Museum des Laterans aufbewahrt wird, und das Bestreben Benozzo's, in der Spur des Meisters zu wandeln, deutlich darthut.

In der jetzt verlassenen Kirche S. Francesco zu Montefalco malte er das Leben des Titelheiligen in 13 Frescobildern: 1. Christus in Gestalt eines Pilgers sagt die Geburt des Fran-

ciscus voraus; die denn auch auf demselben Bilde dargestellt ist, nebst Vorbereitungen zu einer Reise. 2. Franz gibt seine Kleider ab, um frei zu sein von jeder Verpflichtung gegen seine Aeltern; Christus zeigt ihm im Traume einen großen Palast mit rothen Kreuzen auf weißen Schilden und Fahnen. 3. Franz begibt sich gegen den Zorn seines Vaters und eines Anverwandten in den Schutz eines Bischofs, der ihn unter seinen Mantel nimmt. 4. Die h. Jungfrau kniet im weißen Gewand vor Christus und zeigt ihm, wie auf der Erde Franciscus und Dominicus sich in Umarmung verbinden zur Wiederaufrichtung der tiefgesunkenen Menschheit. 5. Des Papstes Traum vom drohenden und durch Franz verhüteten Einsturz des Laterans; und die Bestätigung der Ordensregel. 6. Ein Kuppler in Arezzo ruft Teufel herbei, den h. Franz zu verführen, der aber durch Gebet Beide verscheucht. 7. Er predigt in einer Gebirgslandschaft „apud Mevaneum“ einer Taube, einem Schwan, einem Wiedehopf, Finken, Stieglitz und andern Vögeln, die alle (in Profil) vor ihm stehen; daneben knieen die Geistlichkeit (namentlich Frater Jacobus, der Stifter der Bilder) und Bürgerschaft von Montefalco und erhalten zugleich mit den Vögeln den Segen des Heiligen. 8. Das Gastmahl des Grafen von Celano, bei welchem ihm der Heilige seinen Tod voraussagt. 9. St. Franz stellt die Geburt Christi als lebendes Bild mit allem Zubehör, selbst von Ochs und Esel dar und sieht plötzlich Christum als Kind in seinen Armen. Viele Zeugen betrachten das Wunder. 10. Der Sultan hatte ein Weib zu dem Heiligen geschickt, ihn zu verführen, und sieht sodann zugleich mit dem Weibe, wie Franz unversehrt durchs Feuer geht. 11. Der Heilige empfängt die Wundmale. 12. Sein Tod. 13. Seine Verherrlichung, wobei ihn rothe Seraphim und gelbe Engel mit Kronen umgeben, indem er — in der Weise wie Christus im Himmel abgebildet

wird — mit einem Kreuz in der Rechten und einem Buch in der Linken, darin die Worte stehen: „Ego stigmata Dei Jesu porto in corpore meo“ auf einem Wolkenthron sitzt. — In Rundbildern unter diesen Gemälden sieht man unterhalb der Fenster die Bildnisse von drei italienischen Geistesgrößen, mit den Inschriften: Pictorum eximius Jottus fundamentum et lux; — Theologus Dantes nullius dogmatis expers; — Laureatus Petrarca omnium virtutum monarca, an den übrigen Seiten je 5 Rundbilder mit Bildnissen von Dominicanern. Am Gewölbe sind die HH. Franz, Antonius, Clara, Bernhardin, Rosa von Viterbo(?) und Ludwig abgebildet. Engel mit Schriftrollen schmücken die Pilaster, daraus man entnimmt, daß Benozzo diese Bilder im J. 1452 gemalt hat.*)

In demselben Jahr hat er auch noch die Capelle des H. Hieronymus in derselben Kirche ausgemalt. An die Decke malte er die 4 Evangelisten in überlebensgroßen Gestalten. An den beiden Seitenwänden: wie Hieronymus in die Wüste geht, und wie er einem Löwen den Dorn aus dem Fuße zieht; an den Pilastern das Martyrium des H. Sebastian und am Eingangsbogen die HH. Katharina und Bernhardin. Auf dem Altarbild sieht man Madonna in trono mit den HH. Hieronymus, Franz, Johannes Bapt. und einem h. Bischof; mit Scenen aus deren Leben in der Predella; darüber die Andacht zum Kreuz. In der Einfassung steht: Opus Benotii de Florentia; an der Seite tie-

*) Auf der einen Schriftrolle steht: In nomine Sanctissime Trinitatis hanc capellam pinxit Benotius Florentinus sub annis Dni millesimo quadringentesimo quinquagesimo secundo. Qualis sit pictor prefactus inspice lector. Auf der andern steht: Ad laudem omnipotentis dei ac beatissime matris filii et beati Francisci, Antonii, Ludovici, Bernardini et Clare . . . . . hoc opus fecit fieri frater Jacobus de Monte Falcone Ordinis minorum.

fer unten: Constructa et depicta est hec capella ad honorem gloriosi Hieronymi MCCCCLII D.(ie) P.(rimo) Novembris.

Der kurze Zeitraum, in welchem alle diese Bilder von Benozzo (wenn auch, wie wahrscheinlich, nicht ohne fremde Beihülfe) ausgeführt worden sind, läßt schon auf eine ziemlich flüchtige Behandlung schließen. In der That fehlt es den Darstellungen nicht allein an wohldurchdachten Motiven, sondern ebenso sehr an guter Zeichnung und kunstgerechter Färbung. Manche Compositionen — z. B. die Austreibung der Teufel aus Arezzo — sind ganz geistlos; dazu kommt, daß die Physiognomien wenig oder gar keinen Ausdruck haben Am wenigsten obenhin sind einzelne Figuren in der Hieronymus-Capelle gemalt. Sehr entschieden tritt an mehren Stellen die Absicht hervor, im Sinne Fiesole's zu schaffen; ja, die Evangelisten in der Hieronymus-Capelle sind beinahe Copien der Evangelisten aus der vaticanischen Capelle des Papstes Nicolaus; und bei der Andacht zum Kreuz hat er einen der Heiligen, der schmerzlich das Gesicht mit der Hand bedeckt, aus dem Capitelsaal von S. Marco in Florenz genommen.

Aehnliche Wiederholungen aus den Werken Fiesole's erlaubte sich Benozzo bei einer 1456 für die Sapienza nuova in Perugia gemalten Tafel, die sich jetzt im städtischen Museum daselbst befindet: Madonna zwischen S. S. Petrus und Paulus, Johannes B. und Hieronymus, mit einzelnen Heiligen in Halbfiguren an der Seiteneinfassung und im Sockel; mit der Unterschrift: Opus Benozzii de Florentia MCCCCLVI.

Im Jahr 1459 finden wir Benozzo in Florenz, im Auftrag von Pier di Cosimo beschäftigt, die Mediceische Hauscapelle (im jetzigen Palazzo Riccardi) auszumalen.*) Für die Altar-

*) 3 Briefe von ihm an Pier di Cosimo vom Julius und September

nische war die Anbetung der Könige bestimmt; an den Wänden der Capelle sollte der Zug derselben zu dem heiligen Kinde dargestellt werden. Sei es, daß die neue, ein weites, malerisches Gebiet erschließende Aufgabe eine erweckende Kraft auf Benozzo ausgeübt, sei es, daß er durch den in Florenz herrschenden Geist des Realismus angeregt seiner eigenen Neigung und der Eigenthümlichkeit seines Talentes zuerst inne geworden: offenbar sehen wir ihn hier in einer von seinen bisherigen Leistungen sehr verschiedenen Richtung und zugleich auf einer bedeutend höhern Stufe künstlerischer Entwickelung.

Wenn von einer Seite*) sein Talent überhaupt für sehr untergeordnet erklärt wird; wenn er weniger gelten soll, als Andrea del Castagno, Pesellino und Domenico Veneziano, so treten für ihn die Malereien der Capelle Riccardi in die Schranken, die zu den reizvollsten Werken der toscanischen Schule des 15. Jahrhunderts zu zählen sind. Schon in der Conception des Ganzen offenbart sich ein freier Dichtergeist, wie in der Anordnung ein eigenthümliches, phantasiereiches künstlerisches Talent, das nur seine Frühzeit in der Schule Fiesole's nicht durchaus verleugnet. Die Altarnische, in welcher die Könige vor dem heiligen Kind auf den Knieen liegen,**) ist von dem Maler in einen Paradiesesgarten umgewandelt, dessen Rosen von Engeln gepflegt werden, und in welchem ganze Engelchöre singend, lobpreisend, anbetend, knieend, stehend und schwebend versammelt sind. Die drei Wände der Capelle sind derart an die drei

1459 (bei Gaye a. a. O. I. 191 ff.) bestätigen es, und lassen vermuthen, daß er schon vor dieser Zeit das Werk begonnen hatte.

*) Crowe ꝛc. II, 502 f.

**) Das Bild ist verschollen. Die Vermuthung der deutschen Ausgabe des Vasari II, 2. p. 67, es werde in der Pinakothek von München sein, ist unbegründet.

Könige vertheilt, daß ein jeder mit seinem Gefolge eine Wand einnimmt. Aber auch die Hirten sind nicht vergessen; nur legen sie ein außerordentlich geringes Verständniß der ihnen gewordenen Verkündigung an den Tag.*)

In dem zahlreichen Chor der Engel, die zu beiden Seiten die Altarnische einnehmen, und von denen einige die Rosen pflücken, andere sie begießen, wieder andere singen, oder beten, oder auch eine stumme Rolle spielen, liegen alte Erinnerungen mit neuen Eindrücken im Streit: der Gedanke ist wie aus Fiesole's Seele geschöpft; bei der Ausführung aber, wenigstens bei einem Theil derselben, haben Luca della Robbia's Orgelchorsänger Modell gestanden, und außer ihnen eine große Anzahl mehr oder minder hübscher florentiner 14- bis 16jähriger Mädchen, die freilich durch eine weite Kluft, wie zwischen Himmel und Erde, von Fiesole's Engeln geschieden sind. Der weitgetriebene Naturalismus der Formen und des Sing-Ausdrucks hat den Künstler nicht bewahrt vor affectierten, alles wahren Gefühls baren Bewegungen; in den Gewändern ist ein Bestreben nach guter Anordnung wahrzunehmen, aber auch die Unbekanntschaft mit den dafür maßgebenden Regeln, während im Einzelnen das Gefälte mit großer Genauigkeit nach dem Modell gezeichnet ist. Die Heiligenscheine umgeben die Köpfe in reiner Kreisform (nur bei Profilgestalten verkürzt) und haben abwechselnd die Inschrift: Gloria in Excelsis und Pax in terra. Auffallend, und zwar sehr zu ihrem Vortheil verschieden von dem Sängerchor, sind die

*) An der Stelle des Altarbildes ist ein Fenster in die Mauer gebrochen. Dennoch ist die Capelle so dunkel, daß die Gemälde nur mit Kerzenlicht betrachtet werden können. Im J. 1865 fertigte Alessandro Mazzanti eine Copie des Ganzen in der Größe des Originals in Oelfarben; 1870 Alinari eine photographische Aufnahme in sehr kleinem Maßstab. 2 Engelgruppen und einer der Könige sind abgebildet in meinen „Denkmalen" II, 35. 36. 37.

neben dem Altar in Andacht knieenden Engel, meist schön, fast ideal in den Formen, wahr und innig im Ausdruck der Mienen und frommen Bewegungen, ungesucht und doch stylvoll in der Bekleidung. In ihren Heiligenscheinen stehen die Worte: Adoramus te Glorificamus.

An den beiden schmalen Seitenwänden vor der Altarnische ist die Verkündigung der Hirten abgebildet: zur Linken in der obern Abtheilung ein junger zierlicher Hirt bei seiner Schafheerde, nachsinnend auf seinen Stab gestützt; im Vorgrund ein Esel (ganz von vorn gesehen) mit dem Bauer hinter ihm, über dessen Gedankenarmuth der Künstler uns nicht im Zweifel läßt. Zur Rechten in der obern Abtheilung der Landschaft steht ein alter Hirt mit zur Erde gesenktem Blick, einen dicken Stock als Krücke unterm Arm, neben seiner in einer Höhle untergebrachten Heerde. Den Vorgrund nimmt ein Ochs vor einem Felsblock ein, hinter welchem ein alter Bauer in Seelenruhe Platz genommen. Die Engel der Verkündigung sind wahrscheinlich in der Höhe über der Altarnische angebracht. Gesehen habe ich sie nicht; sowenig, als einer der Hirten sie wahrnimmt. Neu und eigenthümlich ist die Rolle, die Ochs und Esel hier zu spielen haben, indem sie aus der unmittelbaren Nähe des neugeborenen Weltheilandes zu den Hirten in's Gebirge versetzt sind.

Verfolgen wir nun den Zug der Könige von der Ankunft des ersten beim heiligen Kinde rückwärts, so erschließt sich uns eine neue, an Glanz und Schönheit reiche Welt und mit ihr die eigentliche Natur des Künstlers, seine volle, unbegrenzte Hingebung an die Wirklichkeit, die er in allen ihren Erscheinungen, in Wald und Feld und Gebirge, in Pflanzen- und Thierwelt, in Menschen aller Art, alles Alters und Ranges, in Waffen, in einfachen und in reichen Trachten mit unerschöpflicher Lust auffaßt und unermüdlich in Treue und Fleiß darstellt.

Von den drei Königen, die nach Bethlehem wallfahrten, ist der älteste am weitesten zurück; sein Zug nimmt die Wand zur Rechten (vom Eintretenden) ein. Wir sehen in eine weite Landschaft mit nahen und fernen Bergen, über den nächsten rechts ist eine Straße geführt, auf welcher mit Schätzen beladene Kameele und Maulthiere vorausgeführt werden, denen ein zahlreicher, dichtgedrängter Trupp von Männern zu Fuß folgt; an sie schließt sich ein stattlicher Reiterzug an, dem auch wilde Thiere, ein Leopard, eine Meerkatze, ein Falke 2c. nicht fehlen. Fünf jugendliche, schöne Pagen, mit goldnen Reifen im Haar und goldne Geschenke tragend, halten auf ihren Rossen vor dem greisen König, der, ausgezeichnet durch einen langen weißen Bart, und ein langes, pelzverbrämtes Gewand ein Maulthier reitet, das von einem Diener geführt wird.

Die zweite Wand, der Altarnische gegenüber, ist dem König von mittleren Jahren und brauner Gesichtsfarbe gewidmet. Einen Turban mit der Krone auf dem Haupt, in von Gold strotzendem Waffenrock sitzt er auf einem weißen, seines königlichen Reiters mit Stolz bewußten Zelter, umgeben von einem köstlich gekleideten Gefolge, hinter welchem eine reich bebaute Berglandschaft mit Schlössern, Burgen und Ortschaften, mit einem Cypressenwald, einem überbrückten Strom und vielen Straßen und Pfaden sich aufgethan.*)

Den dritten Zug, an der dritten Wand, führt der junge König an, seiner kostbaren Tracht nach der begütertste; sein ebenfalls weißes Pferd wird von einem Pagen geführt; zur Seite vor ihm halten zwei andere Pagen zu Roß mit den goldnen, für das heilige Kind bestimmten Geschenken. Den Hintergrund bildet eine felsige Landschaft, in welcher an der einen Seite Jagd

*) Abbildung in m. „Denkmalen" T. 37.

auf ein Reh gemacht wird, während auf der andern Seite, auf der in Schlangenwindungen über das Gebirge herabgeführten Straße, in einem endlos langen Zuge das königliche Gefolge zu Roß und zu Fuß niedersteigt.

Wollen wir uns nun Rechenschaft geben von den Neuerungen, durch welche Benozzo die Entwickelung der Kunst gefördert hat, so werden unsere Augen zunächst auf den landschaftlichen Hintergrund gelenkt, dem er nicht nur eine, bis dahin noch nicht eingeführte Ausdehnung gegeben, sondern auch ein eingehendes Einzelstudium gewidmet hat, wobei es ihm nur nicht gelungen, die Formen felsigen Gesteins nachzubilden und ein einigermaßen glaubwürdiges Verhältniß zwischen den Wegen und den Reisenden aufzustellen, obschon er nicht versäumt hat, die Gestalten nach Maßgabe der Entfernung vom Vorgrund zu verkleinern.

Bedeutender indeß ist der Erfolg seiner Studien der Thierwelt, in denen er seinen unmittelbaren Vorgänger, Paolo Uccelli, weit übertrifft. Namentlich sind es Hunde und Pferde, die er in Bewegung wie in Ruhe mit staunenswerther Naturwahrheit und mit lebendigem Ausdruck abzubilden verstanden.

Was endlich die Menschen betrifft, die in ganz unerhörter Menge seine Bilder bevölkern, so zeichnen sie sich nicht nur durch eine große Mannichfaltigkeit und Schönheit in Gestalt, Haltung und Bewegung, sowie in den Trachten aus, sondern fesseln unsre Aufmerksamkeit durch die zahllosen, Kopf an Kopf gedrängt, mit sprechender Lebendigkeit gezeichneten Bildnisse, von denen wir nur beklagen müssen, daß uns so Wenige derselben namhaft gemacht worden sind. Zu diesen Wenigen gehören die Mediceer, Cosmus Pater Patriae voraus, die sich unmittelbar an den Jüngsten der Könige anschließen. Alle diese Bildnisse sind so lebendig aufgefaßt und mit einer an Hubert van Eyk reichenden individuellen Charakteristik und genauen Formenbildung gezeichnet

und ausgeführt, daß man dem Maler nicht grollen kann, der mit unersättlicher Lust der Nachbildung Köpfe an einander gereiht, ohne sich darum zu bekümmern, ob ihre Körper auch noch Platz finden auf dieser Welt?

Das ganze Werk übt einen Zauber der Anziehungskraft aus, mehr fast, als irgend ein anderes zeitgenössisches Denkmal toscanischer Malerei; wobei nicht übersehen werden darf, daß diesem Zug der Könige — bei all seiner Schönheit und Herrlichkeit — ein Hauptreiz abgeht: die Betheiligung von Frauen! Seine rechte Wirkung aber würde es erst erhalten, wenn es gelänge, volles Tageslicht in die Capelle zu bringen.

Auch die Zeitgenossen Benozzo's wußten den Werth dieser Malereien zu schätzen. Am 23. Oct. 1461 ward ihm von der „Compagnia di San Marco" in Florenz ein Altarbild übertragen: Madonna in trono umgeben von 5 Engeln mit ausgebreiteten Flügeln, mit den HH. Johannes B. und Zenobius zur Rechten, den HH. Petrus und Dominicus zur Linken, dann vor dem Throne knieend die HH. Hieronymus und Franz; auf den Stufen des Throns zwei Goldfinken. Dieses Bild kam später in das Refectorium des Spedale de' Pellegrini; war eine Zeitlang verschollen und ist seit 1855 in der National-Gallery zu London. — Einige Bestimmungen des Vertrags*) werfen ein eigenes Licht auf die künstlerischen Verhältnisse der Zeit. Zunächst war als Bedingung festgestellt, „daß das Bild in Anordnung, Form und Ausschmückung dem Hochaltar in San Marco von Fra Angelico da Fiesole gleich sein müßte; daß Benozzo alles Material (Gyps, Gold, Farben 2c.) auf seine Kosten zu beschaffen habe; und daß er weder bei dem Hauptbild, noch bei den Predellenbildern sich

*) Er ist veröffentlicht in „Alcuni documenti artistici non mai stampati" etc. Firence, Le Monier 1855.

eines andern Malers als Gehülfen bedienen dürfe. Diese letzte Bedingung zeigt uns nicht allein, welchen Werth man auf Benozzo's Hand legte, sondern auch, wie die Maler so oft zum Nachtheil ihrer Werke sich fremder Hülfe bedient haben.*)

Vom Jahre 1464 an finden wir Benozzo mehre Jahre in San Gemignano beschäftigt. Zunächst hat er wohl seine dortigen Arbeiten begonnen mit dem großen, etwas verwegenen Frescogemälde in der Kirche S. Agostino: der Abwendung der Pest durch den H. Sebastian, über dem diesem Heiligen gewidmeten Altar: Gott sendet aus der Höhe verderbliche Pfeile herab auf die Stadt; Maria entblößt ihre Brust und bietet sie den Pfeilen dar, um die Stadt davor zu bewahren; Christus beschwört, indem er auf seine blutenden Wunden zeigt, den himmlischen Vater, nachzulassen im Zorn; alles vergebens! Nur St. Sebastian erreicht es, daß die tödtlichen Pfeile von Engeln zerbrochen werden.**) Danach begann er im Chor derselben Kirche das Leben des H. Augustinus von seinem Eintritt in die Schule zu Tegaste bis zu seinem Tode in einer langen Folgereihe von Frescobildern zu schildern:***) zuerst wie die Aeltern ihn zum Lehrer bringen; wie er in die Schule aufgenommen, dann wie er als Muster gepriesen wird im Gegensatz zu einem Knaben, der eine Lection ad posteriora erhält; es folgt seine Reise auf die Universität zu Karthago, und das Gebet seiner

*) Ob die in Vasari L. M. IV. 185, not. 1. angegebene Predella mit der Vermählung der H. Katharina, einer Pieta, und 2 Heiligen, zu diesem Bilde gehört hat, ist mir nicht bekannt. Gewöhnlich beziehen sich die Predellenbilder auf die im Hauptbild aufgeführten Heiligen.

**) Unter dem H. Sebastian steht: Anno Domini Millesimo quadringentesimo LXIIII. XXVIII Julii fuit hoc opus expletum, dieque sequenti hoc in altari extitit primitus celebratum MCCCCLXIIII.

***) Der verstorbene Maler Wilh. Ahlborn hat die ganze Bilderfolge in Wasserfarben copiert. Ich habe nie erfahren können, wohin diese werthvolle Arbeit gekommen ist.

Mutter Monica für ihn; seine Reise nach Italien; seine Ausschiffung; seine Ankunft in Rom*) und seine Abreise von Rom;**) ferner seine Begegnung mit dem H. Ambrosius und dem Kaiser Theodosius zu Rom; er hört eine Predigt des H. Ambrosius, der von Monica gebeten wird, ihren Sohn zum Christenthum zu bekehren, worauf dieser eine Zusammenkunft mit Ambrosius hat; Augustinus liest die Briefe des Apostels Paulus, und läßt sich taufen.***) Danach folgt der Besuch des H. Augustinus auf Monte Pisano, und die Vision, in welcher ihm Christus erscheint; dann der Tod seiner Mutter Monica, bei welchem 2 Mönche zugegen, von denen der eine das Bildniß des Stifters, Domenico Strambi, ist. Nun sieht man Augustinus in der Mitte seiner Ordensbrüder; seinen Sieg in der Disputation mit Fortunatus; seine Zusammenkunft mit dem H. Hieronymus; endlich seinen Tod.

Am Gewölbe ist Christus mit den Aposteln abgebildet, und an der Vorderseite der Pfeiler rechts: Tobias und die H. Fina; innen: die HH. Nicolaus von Tolentino, Nicolaus von Bari und Elias; links, vornen: S. Sebastian und sein Martyrium und S. Monica; innen: die HH. Johannes B., Bartolus und Geminianus.†)

Diese zum Theil beschädigten Gemälde erreichen, meines Erachtens, ungeachtet der mancherlei Schönheiten der Composition, z. B. des Todes vom H. Augustin; der Bildnisse, man-

*) Abbildung in dem Werk der Arundel Society.

**) In der obern Abtheilung dieses Bildes halten 2 Engel eine Rolle mit der Inschrift: Eloquii sacri doctor Parisinus et ingens Gemignaniaci fama decusque soli hoc proprio sumptu Dominicus ille sacellum insignem iussit pingere Benotium MCCCCLXV.

***) Bei diesem Bilde steht das Datum des 1. Aprils 1464.

†) Die Decken- und Pilasterbilder sind von Giusto d'Andrea, dem Gehülfen Benozzo's, gemalt. S. Gaye a. a. O. I. 212. 213.

cherlei heitrer Einfälle, und der blühenden Färbung, doch den Werth der Riccardi-Capelle nicht; auch stört mehrfach die Ungleichheit der Ausführung, wie sie durch Gehülfen-Hände bewirkt worden. Noch weniger befriedigend sind die nach Beendigung der Wandgemälde in S. Agostino von Benozzo für San Gemignano und Umgegend übernommenen Arbeiten, bei denen unter der Größe der Zahl ihr Werth, wie unter der Schnelligkeit der Ausführung deren Gründlichkeit zu kurz gekommen. Vielen derselben ist die handwerksmäßige Gleichgültigkeit eines Gesellen (des Giusto d'Andrea) aufgedrückt, der gegen einen Jahrgehalt von 12 bis 18 Lire und ein Paar Schuhen malen mußte, was und wieviel ihm aufgegeben wurde.

Auf diesem Wege entstanden: das Kolossalbild vom Martyrium des H. Sebastian, nebst Christus und Maria in der Engelglorie, und mehren Heiligen in der Collegiatkirche zu San Gemignano;*) der gekreuzigte Heiland zwischen Heiligen in Monte Oliveto vor der Stadt; eine Madonna in trono zwischen Heiligen für die Kirche S. Maddalena (jetzt in dem Chor der Collegiatkirche) mit der Namensunterschrift und dem Jahr 1466; eine Madonna in trono zwischen Engeln und Heiligen (mit derselben Jahrzahl) für die Kirche S. Andrea außerhalb der Stadt; wiederum eine Madonna in trono mit der Vermählung der H. Katharina und andern Heiligen für S. Francesco zu Terni, ebenfalls von 1466; die Kreuzigung und Grablegung Christi nebst dem Martyrium des H. Sebastian an einem Tabernakel der Capelle der Giustiziati außerhalb Certaldo; vielleicht auch die Gemälde des Tabernakels in S. Chiara zu Castel Fioren-

*) Mit der Inschrift am Piedestal des H. Sebastian: Ad laudem gloriosissimi Athleti Sancti Sebastiani hoc opus constructum fuit die XVII Januarii MCCCCLXV. Benotius Florentinus pinxit.

tino aus dem Leben der Heiligen Jungfrau, nebst vielen Heiligen und Engeln.

Zu seinem Glück und zum Gewinn für die Kunst ward Benozzo aus dieser vielgeschäftigen, handwerksmäßigen Betreibung seines Berufs herausgerissen durch einen Auftrag, der sein Talent wieder in die ihm angemessene Bahn lenkte und dem er sich deßhalb mit unverkennbarer Begeisterung widmete. Nach Pisa berufen durch die Dombauverwaltung, um an der Nordwand des Campo santo die Fortsetzung der von Pietro di Puccio von Orvieto begonnenen Bilder zum Alten Testament zu übernehmen, schloß er am 14. Mai 1469 (Stil. pis.) mit der gedachten Verwaltung den Vertrag ab, sieben Bilder im Campo santo zu malen, und begann seine Arbeit mit der Weinlese und der darauf folgenden Trunkenheit Noah's, einem Bilde, zu dessen Ausführung er sich, ganz gegen seine Gewohnheit von San Gimignano, 8 Monate Zeit genommen, was denn auch demselben sattsam zu Gute gekommen ist.*)

Als ich auf meiner ersten italienischen Reise im J. 1826 nach Pisa kam und im Campo santo vor dieses Bild trat, hat

*) Libro di Amministrazione dell' Opera del Duomo di Pisa dal XI di giugnio 1461 ff.

1. Benosso di Lese da Fiorenza dipintore de dare a di 4 di maggio 1469 lire ottanta quatro soldi quattro sono per caparra di dipingnere sette storie in Campo santo.
2. Maestro Benosso di Lese da Fiorensa dipintore che a preso a dipingnere in Campo Santo allogatoli detto lavoro con volontà a partito dei Priori e Collegi di Pisa rogato per Ser Torello da Vecchiano loro Chancillieri a di 17 di Gennajo 1469 e di avere dongni storia fiorini sessanta sei e due tersi larghi e ditti denari de avere dell' Opera di mano in mano e promette fare l'anno da tre storie in guiso a ongni sua spesa di ponti calcina etc. E de avere a di primo di Gennaio 1469 fiorini 66 e 2 tersi larghi sono per la prima storia cha fatta quando Noe fa cogliere l'uva per insino che è inebriato. (373 Lire 6 Soldi). — Cf. Ciampi notizie inedite etc. 153f.

es mich mit einer Freude erfüllt, wie kein anderes Werk der alten Kunst bis dahin gethan. Hier fand ich höchste Heiterkeit vereint mit großem Ernst, Hingebung an die Natur und die Erscheinungen des Lebens ohne Preisgebung der Rechte der Kunst, sprechende Charakteristik in den Grenzen der Schönheit, Wahrheit im Ausdruck der Mienen und Bewegungen ohne alle Uebertreibung, ungesuchte Einfachheit in der Kleidung und doch Geschmack in der Anordnung und Styl in den Formen, Reichthum und Mannichfaltigkeit in landschaftlichen und architektonischen Nebendingen ohne Beeinträchtigung des Gegenstandes der Darstellung, eine neue universelle Auffassung der Kunst, aber ohne den Zusammenhang mit den Vorarbeiten der Vergangenheit aufzugeben. Wenn irgendwo für die neuen Bestrebungen der deutschen Kunst ein Anknüpfungspunkt in der ältern italienischen gesucht werden sollte, so schien es mir hier zu sein, wo Phantasie und Schönheitsinn, Natürlichkeit und Stylgefühl ein Werk erschaffen, das, wenn es auch im Einzelnen vervollkommnungsfähig ist, im Kern und Wesen nie veralten kann, zu allen Zeiten auf alle künstlerische Thätigkeit einen belebenden, erfreuenden und mannichfach erregenden Einfluß äußern muß. Und so oft ich später wieder vor das Bild getreten, hat sich der erste Eindruck ungeschwächt wiederholt; nur daß mir die Gefahr nicht verborgen geblieben ist, welcher der Künstler auf diesem Wege ausgesetzt ist und die auch Benozzo, wie wir bald sehen werden, nicht ganz vermieden hat.

Die „Weinlese Noah's" findet im Garten vor dem Palast des Patriarchen statt. Zwischen Palmen, Orangen und Cypressen sieht man hinaus in eine heitere Gebirgslandschaft mit Landhäusern und Ortschaften. Den Platz links neben dem Palast nimmt eine Laube ein, von deren Dach reife Trauben in Fülle herabhängen. An zwei Stellen sind Leitern angelehnt, auf wel-

chen Jünglinge stehen und die Trauben, die sie abgenommen und in die Körbe gelegt, herabreichen, wo sie von Mädchen in Empfang genommen und zum Keltern in einen Bottich geschüttet werden. In diesem steht ein Mann mit entblößten Beinen und zertritt die Trauben, daß der Saft durch eine Oeffnung im Boden des Bottichs in ein untergestelltes Schaff fließt. Im Vorgrund steht der Patriarch mit 2 Enkeln, die sich an ihn anschmiegen, beunruhigt durch einen kleinen Hund, der noch 2 andere jüngere Kinder, die am Boden sitzen, ängstigt. — Inzwischen sind die Trauben gekeltert; der Most soll geprüft werden. Noah hat den Becher geleert, den ihm sein Weib aus goldener Kanne gefüllt hat. Aber der Most erweist seine Kraft an dem Greis und wirft ihn nieder. Da liegt er in der Vorhalle seines Palastes, verspottet von seinem Sohne Cham, beklagt von seinem Weibe, gegen Unbill geschützt von seinem Sohne Japhet, der sich anschickt, seine Blöße zu decken. Hier ist die Stelle, an welcher sich Benozzo eine Satire über eine nur vorgebliche, mit Neugierde stark versetzte Schamhaftigkeit erlaubt hat, indem er neben einem Mädchen, das dem Kind in seinen Armen den Anblick des trunkenen, nackten Urältervaters zu ersparen sich entfernt, eine Frau stellt, die ebenfalls zum Fortgehen gewendet, das Gesicht mit der Hand bedeckt, aber so, daß sie zwischen den Fingern durch auf Noah sehen kann; eine Gestalt, die als „Vergognosa di Pisa" noch heute als Sinnbild unaufrichtigter Schamhaftigkeit im Munde des Volkes lebt.*)

Die Bilderfolge**) besteht aus einer obern und einer untern

*) Daß die ganze Figur des berauschten Noah mit den untern Theilen der angrenzenden Gestalten neu ist, sieht man ohne Weiteres.

**) Sämmtliche Bilder sind in Tempera gemalt und haben durch die Zeit und vielfältige Restaurationen sehr gelitten. Von der Weinlese gebe ich eine Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 38. Die ganze

Abtheilung. Das zweite Bild Benozzo's befindet sich demnach, da sein erstes, die Weinlese, unter dem Bau der Arche, und dem Ende der Sündflut von Pietro di Puccio steht, über dem dritten. Es stellt die Verwünschung Chams dar. Schon bei diesem Bilde ist Benozzo der Gefahr, die ich oben angedeutet, nicht ganz entgangen: er hat sich durch seine Fähigkeit, mit einer blühenden Phantasie sich über alles Erschaffene zu verbreiten, und es mit den Reizen der Anmuth zu schmücken, verleiten lassen, das Auge mehr auf seine Kunst, als auf deren Gegenstand zu lenken. In der That ist die Verfluchung Chams, die ohnehin nur einen kleinen Theil des Gemäldes in Anspruch nimmt, in einer so milden Weise von Noah ausgesprochen, daß man sich über den sehr schwachen Eindruck, den sie auf Cham hervorbringt, nicht wundern kann.*) Der größere Raum des Bildes öffnet die Aussicht in ein überaus heiteres, glückliches Dasein. Der Künstler schildert uns das patriarchalische Leben der Menschheit, das goldne Zeitalter des Alten Testamentes, von welchem Noah's Fluch Cham und seine Nachkommen ausgeschlossen hat. Welche lachende Gegend thut sich vor unsern Blicken auf mit Burgen auf Bergen und Städten in Thälern, mit Pinien und Cypressen, mit Palmen, Orangen und Lorbeer! Von Kindern und Enkeln, Ur- und Ururenkeln umgeben, steht der 900 Jahre alte Patriarch, Kinder liebkosend, in dem Garten vor seinem Palast. Um einen schöngefaßten Brunnen sitzt eine Familie und erfreut sich an der Freude eines kräftigen Knäbleins; vom Brunnen, zu welchem Waldvögel und selbst wilde Thiere kommen, sich zu letzen, geht ein anmuthiges Mädchen, einen Knaben an der Hand, den Wasserkrug auf dem Kopf; ein anderes flicht einem kleinen Mägd-

Folge findet man im „Campo santo" von Carlo Lasinio, und in deren kleinen Ausgabe von seinem Sohne Paolo.

*) Die Köpfe von Noah, seiner Frau und von Cham sind neu.

lein das Haar; durch die offne Pforte gehen Frauen und Kinder in's Freie; junge Männer bereiten sich vor zur Falkenjagd; Kinder scherzen mit Hunden, oder sehen vergnügt deren Spiel zu; Vögel durchziehen die blaue Luft; ein Pfau schlägt sein Rad auf der Zinne des Dachs, wo ebenfalls Menschen an Luft und Duft sich erquicken.

Und all dieß Glück des Erdendaseins, des heitersten Lebens als Schmuck der Stätte des Todes! Wie könnte sich der der Wirklichkeit zugewendete Geist des 15. Jahrhunderts energischer aussprechen, als in diesem Gegensatz gegen die Kunstschöpfungen aus dem 14. Jahrhundert an der Südwand des Campo santo; im ungetrübten Vollgenuß des Lebens gegen den Triumph des Todes, im Fluch und Segen auf Erden gegen Hölle und Himmel des Jüngsten Gerichts!

Hatte Benozzo in seiner Künstlerfreude an Natur und Leben die Gefahr, seine eigentliche Aufgabe aus den Augen zu verlieren und damit die Einheit und den Ausdruck der Darstellung abzuschwächen, bisher noch leidlich vermieden: so unterlag er in der Folge mehr und mehr den Verlockungen seines Talents; und zwar um so unbewußter, als der herrschende Geschmack ihm die Wege vorzeichnete. Schon am nächsten Bilde, dem „Thurmbau zu Babel", ist dieser Nebensache und völlig bedeutungslos, während zu beiden Seiten des Baugerüstes eine große Zahl müßiger Zuschauer mit stummen Rollen aufgestellt ist, die sämmtlich nach Physiognomie, Gestalt und Tracht aus dem wirklichen Leben genommen und ohne den Schein einer Gruppierung horizontal neben einander gestellt sind.*)

*) Unverkennbar sind unter den Zuschauern die Bildnisse vieler ausgezeichneter und bekannter Zeitgenossen des Künstlers; doch fehlen uns die Nachweisungen; nur in der Abtheilung zur Rechten erkennt man (nach anderweitigen Abbildungen) Cosmus d. Ae., seinen Sohn Pietro il Gottoso

Hier wird die Bilderfolge durch den Eingang in eine Capelle unterbrochen, über welcher Benozzo die Verkündigung und die Geburt Christi (nehmlich die Anbetung der Könige) gemalt hat.

Soweit war Benozzo im November 1471. Im Verfolg seiner Arbeit beginnt er das Leben Abraham's mit einer, rabbinischer Sage entnommenen Geschichte, von der aber das Alte Testament nichts erzählt, wie König Ninus seinem Vater Bel einen Tempel errichtet hat, wie er jedem Sünder Straflosigkeit zusichert, der dem Bel göttliche Ehre erweist, und Abraham, der der Abgötterei sich weigert, zum Feuer verurtheilt, aus dem er unversehrt hervorgeht. — Im folgenden Bilde sehen wir Abraham mit seinem schönen Weibe Sarai und seinem Vetter Lot in Aegypten einziehen; Beider Reichthum an Vieh und den Unfrieden zwischen ihren Knechten. Das 6. Bild erzählt (nach Genesis C. 14.) den Ueberfall von Sodom durch den Kedor Laomor und seine Verbündeten, wobei Lot in Gefangenschaft gerieth; dann die Befreiung desselben durch Abraham in siegreicher Schlacht, und Melchisedech's Gastfreundschaft; eine Aufgabe, für deren befriedigende Lösung Benozzo's Talent und künstlerische Ausbildung nicht ausreichend waren. Um so leichter fand er sich in die fernere Geschichte Abraham's, wie Sarai ihm die Hagar zuführt, die dann, von ihr geschlagen, in die Wüste geht, aus welcher ein Engel ihr befiehlt zurückzukehren; dann wie drei Engel bei Abraham einkehren, von ihm bewirthet werden, und ihm — was Sarai zum ungläubigen Lächeln reizt — die Geburt eines Sohnes prophezeihen. Im 8. Bilde sieht man den Brand von Sodom und die Flucht Lot's. Im 9. Bilde entwickelt Benozzo

---

und dessen Söhne Lorenzo (nachmals Magnifico) und Giuliano, der in der Verschwörung der Pazzi als Opfer fiel.

wieder alle seine künstlerischen Vorzüge. Er hat uns nun schon allmählich daran gewöhnt, darauf zu verzichten, in seinen Darstellungen, trotz aller Naturwahrheit im Einzelnen, auch nur entfernt die Möglichkeit der Wahrheit zu sehen, da wo in demselben Raume eine und dieselbe Person nicht nur mehrmals, sondern — und zwar in unmittelbarster Nähe — in verschiedenen Altersstufen abgebildet ist. An Ismael's an Isaak ausgeübten Uebermuth schließt sich Hagar's Vertreibung und ihr Jammer in der Wüste; der Auszug Abraham's mit dem inzwischen 10 Jahre älter gewordenen Isaak zum Berge Moria,*) das gemeinsame Frühstück am Fuße des Berges; der Aufgang zum Berge und oben das durch einen Engel unterbrochene Opfer.

Noch 12 große Bilder nach den bisher genannten hat Benozzo im Campo santo gemalt, und darin nach der begonnenen Weise die Geschichte der Genesis weiter erzählt, immer eine Anzahl räumlich und zeitlich getrennter Begebenheiten in demselben Bilde an einander reihend. Und so erzählt er (im Bilde 10), wie Abraham seinen Knecht entsendet nach Mesopotamien, um ein Weib zu werben für Isaak, wie dieser Knecht an dem Brunnen bei Nahor mit Rebecca zusammentrifft, aus ihrem Kruge trinkt und sie beschenkt, wie Rebecca in Canaan ankommt, von Abraham und Isaak herzlich empfangen, und wie die Hochzeit von Isaak und Rebecca gefeiert wird.**) Danach (Bild 11) gebar Rebecca die Zwillinge Jacob und Esau, von denen der letztere sein Erstgeburtsrecht für ein Linsengericht verkaufte; Isaak indeß wollte für ein Wildpretgericht dennoch Esau segnen, ward aber von Jacob auf Anstiften Rebecca's hintergangen, so daß er, als Esau sein Gericht ihm brachte, keinen Segen mehr für

*) Abbildung in m. „Denkmalen" ꝛc. II. T. 39.

**) Zwei tanzende Mädchen in m. „Denkmalen" ꝛc. II. T. 40.

ihn hatte. Dennoch wollte er Jacob der Rache Esau's nicht aussetzen und sandte ihn nach Mesopotamien (Bild 12) zum Bruder seiner Mutter Laban, daselbst ein Weib zu nehmen. Auf dieser Reise sah Jacob die Engel vom Himmel zu ihm niedersteigen; fand dann Laban's Tochter Rahel am Brunnen, freiete um sie und hielt Hochzeit mit ihr und ihrer Schwester Lea — denn er erhielt sie beide zur Ehe — ward reichlich gesegnet mit Kindern und irdischen Gütern und machte ein Bündniß mit Laban, bevor er in seine Heimath ging, auf welchem Wege er den Kampf mit dem Engel Gottes zu bestehen hatte. Nicht ohne Sorge verfolgte Jacob seinen Weg (Bild 13); denn er gedachte des Unrechts, das er seinem Bruder Esau zugefügt hatte und fürchtete sich vor ihm. Dieser aber kam ihm mit Versöhnung entgegen und Friede und Freundschaft ward zwischen den beiderseitigen Familien geschlossen. Jacob schlug danach sein Lager vor Salem auf, der Stadt Sichems; und als dieser sich an Dina, der Tochter Jacob's, vergangen und den Rachedurst ihrer Brüder dadurch erregt hatte, wurde er durch ein Scheinbündniß sicher gemacht und sammt seinen Leuten getödtet. Die ältern Söhne Jacob's haßten ihren jüngern Bruder Joseph, weil er (Bild 14) vor ihnen und ihrem Vater Träume erzählt hatte, in denen sie eine untergeordnete Rolle spielten; und als ihn der Vater zu ihnen auf's Feld schickte, wo sie die Heerden hüteten, da verabredeten sie sich, ihn umzubringen und versenkten ihn in einen Brunnen; holten ihn aber wieder heraus und verkauften ihn an reisende Aegypter; dem Vater aber brachten sie sein, mit Blut befleckles Kleid und die erlogene Nachricht, ein wildes Thier habe ihn zerrissen. In Aegypten angekommen fand Joseph nicht nur Gnade in den Augen des Königs, sondern auch in denen des Weibes seines Kämmerers Potiphar, daß sie sein begehrte; daß er aber, als er ihr nicht zu Willen war, von ihr verleum-

det, in's Gefängniß geworfen wurde. Seine Befreiung verdankt er der geschickten Auslegung der Träume Pharao's (Bild 15), danach er immer größere Gunstbezeigungen erfährt und endlich zum Statthalter von Aegypten mit königlichen Ehren gesetzt wird. Seine Brüder, die nach Aegypten kommen, Getreide einzukaufen, weiß er erst zu ängstigen, indem er ihnen den jüngsten Bruder Benjamin, unter einem betrüglichen Vorwand, zurückhalten will, gibt sich aber endlich ihnen zu erkennen. — Der Künstler verläßt nun die Genesis, ohne die Geschichten von Jacob und Joseph weiter zu verfolgen und geht (Bild 16) zum Exodus über, der mit der Geschichte von Moses beginnt. Auffallender Weise vermeidet er die seiner künstlerischen Richtung sich geradezu aufdringende Findung Mosis, und bringt zuerst die Anekdoten aus seiner Kindheit, wie er dem König die Krone vom Kopf nimmt, und wie er unversehrt in glühende Kohlen greift; danach erzählt er, daß Moses dem König Vorstellung macht über die Mißhandlung der Israeliten, und die Verwandlung seines Zauberstabs in einen Drachen. — Das 17. Bild stellt den Untergang Pharao's und seines Heeres im rothen Meere und die vorausgegangene Errettung des israelitischen Volkes unter Mosis und Aaron's Führung und deren Dank-Gottesdienst dar. — Während Moses (Bild 18) auf dem Sinai aus den Händen Gottes die Gesetztafeln empfängt, auf welches Ereigniß er vorher das Volk in einer Versammlung vorbereitet hatte, macht das wetterwendische, ungeduldige Volk sich ein goldenes Kalb zu religiöser Verehrung, was den Zorn Mosis reizt, daß er die Gesetztafeln zertrümmert. — Moses hatte sie erneuert und dafür die Bundeslade errichtet (Bild 19); um zu wissen, wer Hüter des Heiligthums und oberster Priester aus den 12 Stämmen werden solle, ließ er sich von jedem Vertreter derselben einen Stab geben und legte ihn auf die Bundeslade mit der Verkündigung,

daß der Stab des von Gott Erwählten grünen werde, welches Glück dann dem Aaron zu Theil wurde. Das Bild schließt mit der von Gott selbst verlangten Aufrichtung der ehrnen Schlange gegen die tödtlichen Anfälle giftiger Schlangen. — Mit diesem Bilde war der Künstler bereits in das 4. Buch Mose (Numeri) hinüber gesprungen; das 5. übergeht er ganz, wie die nachfolgenden Geschichten, bis zum Durchgang der Israeliten durch den Jordan vor Jericho im Buche Josua (Bild 20), an welche Darstellung er unmittelbar die Geschichten David's nach dem 1. Buch Samuelis anreiht, seinen Kampf mit Goliath, und wie er ihm das Haupt abschlägt, und es dann dem König Saul entgegenbringt, während die Philister die Flucht ergreifen. — Das letzte Bild von der Hand Benozzo's schildert den Besuch der Königin von Saba bei dem König Salomo. Es war im Mai 1485 beendet; so daß Benozzo zur Vollendung des ganzen Werkes 16 Jahre verwendet hat.

Die Ungleichheit in den Arbeiten Benozzo's, die wir früher schon bemerkt haben, der abwechselnd steigende und fallende Werth derselben wiederholt sich im Campo santo in der auffallendsten Weise; die Schönheit des ersten Bildes erreicht er in keinem nachfolgenden wieder. Und doch sind hier schon die Ursachen, wenn auch erst im Keime, für die spätern bemerklicheren Fehlgriffe zu erkennen — in seiner Lust an Nebendingen. So kam es, daß er bald den landschaftlichen Hintergrund zur Hauptsache machte, bald, um seine Kenntniß der Perspective zu zeigen, den größten Theil des angewiesenen Raumes mit Gebäuden ausfüllte; sein ausgezeichnetes Talent als Thiermaler verleitete ihn, Pferde, Hunde, Schafe, Rinder, Ziegen, Vögel aller Art im Ueberfluß anzubringen, ja selbst das „Goldene Kalb" naturalistisch zu behandeln; noch gefährlicher wurden ihm die Menschen, die er im Bildniß-Enthusiasmus ohne Wahl und

Ueberlegung, ohne Beziehung zum Gegenstand der Darstellung, anbrachte und damit die Aufmerksamkeit der Beschauer von der Aufgabe ablenkte. Der einem jeden Bilde angewiesene sehr umfängliche Raum hatte nicht nur zu den besprochenen Abschweifungen auf Nebendinge Gelegenheit gegeben, sondern auch zu der losen Erzählweise geführt, nach welcher — wie im Traume — die verschiedensten Scenen von denselben Personen, in demselben Raume, unmittelbar neben einander aufgeführt werden. Um möglichst viel solcher Scenen anzubringen, wurde außer dem Vordergrund auch Mittel- und Hintergrund dafür benutzt und das Maß der Figuren auch des Vordergrundes verkleinert. So wurde das Interesse vielfach getheilt; Haupt- und Nebensachen sonderten sich häufig nicht mehr; einheitliche Wirkung war unmöglich und zum sprechenden Ausdruck der Handlung durch wahre und lebendige Motive kam der Künstler immer seltner. Vornehmlich litt unter dem Zuviel der Aufbau des Gemäldes, in welchem horizontale Statistenmassen, oder in Reihen gestellte Theilnehmer das Auge ermüden, oder bloße Figurenfragmente, wie die Menschen- und Pferdeköpfe und Gliedmaßen des pharaonischen Heeres im rothen Meere, oder die Helmlinien der Heere Abraham's, oder Josua's ꝛc. dem Auge gar nichts bieten. Aber neben all diesen Mängeln bricht vielfältig der Schönheitsinn Benozzo's hervor und läßt uns, indem er Sinne und Seele fesselt, jene übersehen. Außer so manchen, aus dem Leben gegriffenen Gestalten und Gruppen von spielenden Kindern, Wasserträgerinnen, Mädchen mit einem Kind im Arm, tanzenden Jungfrauen und Jünglingen, einem vertraulichen Liebespaar u. dgl., die gewissermaßen nur zum Schmuck der eigentlichen Darstellungen dienen, bewähren doch auch diese nicht selten durch Schönheit der Form und Wahrheit des Ausdrucks die hohe Begabung des Künstlers, wie fast überall wo er Abraham redend'

betend oder handelnd einführt; in der Gruppe der Engel die ihn besuchen, oder wo er sich mit Isaak und den Knechten am Fuße des Berges Moria gelagert hat; von großer Schönheit ist Sarai, wie jede ihrer Begleiterinnen beim Einzug in Aegypten; von jugendlicher Frische und Unbefangenheit Isaak, wo er dem Vater zu dem Todtenopfer folgt; lieblich Rebecca, wo sie dem Knecht Abraham's zu trinken gibt. Fast durchgängig beweist Benozzo einen musterhaften Geschmack in der Bekleidung und einen reinen, schönen Styl im Faltenwurf. Die zerstreute Compositionsweise war ein Hinderniß für Farbenwirkung; die Anwendung von Tempera-Bindemittel anstatt des Fresco hat das baldige Verderben der Bilder zur Folge gehabt, so daß nur noch wenige Theile im ursprünglichen Zustand vorhanden sind. Herzerfreuend muß der Gesammteindruck gewesen sein; denn schon 1478, noch während Benozzo am Werke war, haben ihm die Pisaner aus Dankbarkeit im Campo santo seine ewige Ruhestätte als Ehrengeschenk überwiesen;*) vorher allerdings reichliche Mittel, sich's noch über der Erde wohl sein zu lassen.**)

Während seines Aufenthaltes in Pisa hat er neben den Arbeiten im Campo santo noch verschiedene andere ausgeführt; so für den Dom eine Altartafel mit der Verherrlichung des Thomas von Aquino, die indeß der Auffassung und Composition nach nur eine Wiederholung der Tafel des Fr. Traini in S. Caterina mit geringen Veränderungen ist.***) In S. Benedetto a Ripa d'Arno malte er die Lebensgeschichte dieses Heiligen in einer großen Bilderfolge, die nicht mehr vorhanden ist; für die

*) Was zu dem Irrthum Veranlassung gegeben, daß er 1478 gestorben sei. Die Bücher der Domverwaltung enthalten die letzte Zahlung an ihn am 11. Mai 1485.

**) Er besaß ein eigenes Haus in Florenz und ein zweites in Pisa.

***) Die Tafel ist jetzt im Louvre unter Nr. 72.

Kirche S. Marta eine Altartafel mit Gott Vater, Anna, Maria und dem Christkind nebst den Stiftern; eine andere mit Maria und dem Kind zwischen Engeln und Heiligen für die e. g. Kirche S. Benedetto (beide Tafeln jetzt in der Sammlung der Akademie zu Pisa); ferner eine Madonna mit dem Kind und zwei Engeln für das Kloster S. Anna daselbst. In S. Girolamo außerhalb Volterra haben die Herausgeber des Vasari L. M. (VI, 189. s.) eine Altartafel gefunden mit Madonna in trono zwischen SS. Antonio, Lorenzo, Cosmo und Damiano, Girolamo und Francesco; die sie (gegen die übliche Annahme, daß sie ein Werk Ghirlandajo's sei) mit Bestimmtheit dem Benozzo zutheilen.

Schüler von Benozzo waren Zanobi Machiavelli, von welchem eine Krönung Mariä aus Santa Croce in Fossabonda bei Pisa in den Louvre gekommen; eine Madonna in trono mit Heiligen in der Sammlung der Akademie zu Pisa zu finden ist; und Giusto d'Andrea, der mit Benozzo in S. Gemignano gearbeitet und von dem in Certaldo eine Pietà sein soll.*)

Sandro Botticelli.

Von unverkennbarem Erfolg sind die Thaten und Leistungen des Genius auf Mit- und Nachwelt im Allgemeinen; aber spärlich gedeiht die Einzelsaat und nur selten sehen wir Größen als unmittelbare Nachfolger der Großen. Fiesole hatte nur einen bedeutenden Schüler, Benozzo, obschon noch jetzt seine Werke entzündend und belebend auf die Kunst einwirken; aber auch dieser schlug bald seinen eigenen Weg ein, auf welchem ihm rasch genug die Erinnerung an seinen Meister verblaßte. Unter den

*) S. Vasari IV, 192. Vgl. auch Gaye I. p 213.

vielen jüngern Zeit- und Kunstgenossen des Fra Filippo ragt nur ein bedeutendes Talent hervor, das unter seinem Einfluß sich entwickelt hat, Alessandro Filipepi; aber auch bei ihm trat bald genug die Eigenthümlichkeit hervor, die ihn auf neue, abweichende Bahnen lenkte. Die Geschichte der Kunst läßt uns in dieser mit den Vorgängern organisch verbundenen Selbständigkeit ihrer Nachfolger die Bedingung der Vielseitigkeit und stufenweisen Vervollkommnung der italienischen Malerei erkennen.

Alessandro Filipepi, oder wie er in der Geschichte heißt — Sandro Botticelli,*) geb. 1447, gest. 1515, war der Sohn eines florentinischen Bürgers, und anfänglich zum Goldschmied bestimmt, wandte sich aber frühzeitig zur Malerei, und — nach Vasari's Angabe — unter die Leitung des Fra Filippo, wo nicht zuvor, wie ich annehmen möchte, des Antonio Pollajuolo. Dieser nehmlich hatte für das Kaufhaus von Florenz (wie ich S. 266 angegeben) einige Tafeln mit den allegorischen Gestalten der Tugenden zu malen; sechs derselben sind von seiner Hand; die siebente — die Tapferkeit — ist Botticelli's Werk.**) Die Uebereinstimmung mit Pollajuolo's Gestalt ist auffallend, vornehmlich mit den harten, wie aus Metall gehämmerten Formen und der gezwungenen Haltung. Es ist eine überlebensgroße in einer Nische sitzende weibliche Figur mit sehr mädchenhaftem, stumpfnasigem Angesicht und schwächlicher Kopfneigung, zu welcher der Brustharnisch und die in Stahl gehüllten Arme so wenig passen, als die Beischrift Fortitudo und der

*) Botticello hieß der Goldschmied, zu welchem Alessandro in die Lehre gegeben ward. Er war sein Taufpathe, was vornehmlich dahin geführt hat, nach ihm ihn zu nennen.

**) Das Bild hängt neben der „Klugheit" von Ant. Pollajuolo, in der Sammlung der Uffizi, Scuola Toscana 1299.

über den Schooß gelegte Commandostab, den sie mit beiden Händen hält. Groß ist das Mißverhältniß der Proportionen, namentlich von der ganz kleinen Brust zum sehr langen Unterleib, dessen weißes, unterbundenes Kleid in steife, abgezirkelte Falten gelegt ist. Daneben regt sich in einzelnen Stellen, wie in den breiten Massen des rothen Mantels, der Sinn für das Großartige, wie in der gesättigten Färbung und der gelblichen Carnation das Vorzeichen einer eigenen Richtung.

In der Nachbarschaft dieses sehr wenig ansprechenden Bildes befindet sich (unter Nr. 1303) ein zweites von Botticelli, das wie mit Reizen übergossen ist. Beim ersten, oberflächlichen Anblick glaubt man ein Jugendwerk Fra Filippo's vor sich zu haben; so entschieden weist es auf das Verhältniß Sandro's zu diesem Künstler als seinem Meister hin! Unter einem Bogen vor einem Garten sitzt Madonna und hat das nackte, nur leicht und stellenweis mit einem weißen Tuch bedeckte Kind auf dem Schooße liegen. Es kostet den Kern eines Granatapfels, den die Mutter hält und blickt seelenvoll und liebend zu ihr auf, während sie ihre Augen wehmüthig zu ihm niedersenkt. Die ungefähr $^1/_3$ lebensgroßen Figuren sind in der Zeichnung der Formen noch ziemlich mangelhaft, selbst knochenlos geschwollen; die Färbung ist saftig, kräftig, die Carnation goldig mit bräunlichen Schatten; die Motive sind natürlich, ja theilweis selbst zu natürlich, z. B. wie das Kind nach Kinderart das linke Bein im rechten Winkel gegen das rechte stemmt. Der Gesammteindruck ist in hohem Grade harmonisch und fesselnd, je öfter und länger man sich ihm hingibt.

Ich habe nicht in Erfahrung gebracht, woher dieses Gemälde stammt; es scheint nicht für einen Altar bestimmt gewesen zu sein. Und hier müssen wir die Aufmerksamkeit auf eine Umwandlung in Betreff der Bestimmung der Kunstwerke lenken, die

sich allmählich, fast unmerklich vollzogen, und die, wie sie von großer culturhistorischer Bedeutung ist, auf die Kunstthätigkeit selbst einen höchst bedeutenden Einfluß haben mußte. Wohl stand die Kunst, wenn sie Altäre, Capellen und Kirchen zu schmücken hatte, großentheils im Dienst von Privatpersonen; doch stets zum Vortheil des öffentlichen Lebens; fast unter allen Umständen waren die Werke der Kunst Gemeingut. Enthoben somit der Rücksicht auf Privatgeschmack, persönliche Neigungen und Liebhabereien, konnte die Wahl der Kunst nur auf Gegenstände fallen, die im religiösen oder politischen Bewußtsein der Gesammtbevölkerung des Landes oder einer Stadt An- und Wiederklang fanden, die weder gegen das Verständniß noch gegen die Begriffe von Sitte und Anstand stritten und bei denen die Virtuosität des Vortrags erst in zweiter Linie in Frage kam. Die kleinen Hausaltäre abgerechnet dachte man vor dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts nicht wohl daran, Gemälde in den Wohnzimmern aufzuhängen. Die Medici scheinen die erste Veranlassung gegeben zu haben, die Kunst für das Privatleben in Anspruch zu nehmen, und sie damit theilweis von der überlieferten Weise der Thätigkeit abzulenken. Der erste Künstler, der diesen neuen Anforderungen in sehr ergiebiger Weise Genüge leistete, war Sandro Botticelli und eine große, wo nicht die größte Anzahl seiner Leistungen hatte diese Bestimmung.

Hiermit hängt auch genau die Wahl der Gegenstände für die künstlerische Darstellung zusammen. Die unausbleibliche Folge von dem Studium der Werke des Alterthums war eine Vorliebe für den in ihnen niedergelegten dichterischen und religiösen, auch wohl geschichtlichen Stoff; und so sehen wir denn die Maler nicht allein Allegorien im Sinne des Alterthums, gleichsam freie Dichtungen, sondern geradezu die Mythen der alten Götterlehre zu ihrer Aufgabe wählen. Dagegen suchte man christliche Gegen-

stände, wenn sie zum Schmuck des Hauses verwendet werden sollten, des mythologischen Scheines mehr und mehr zu entkleiden, statt dessen ihre Beziehungen zum Gemüth, in möglichster Uebereinstimmung mit dem wirklichen Leben, wenn auch in poetischer Auffassung, zum Motiv der Darstellung zu wählen. Wurde damit der Wirkungskreis der Kunst beträchtlich erweitert, so konnte doch auch, wie wir sehen werden, eine nachtheilige Folge nicht verhindert werden. Abgesehen von der Befriedigung eines etwas lockern Privatgeschmacks, ist — gegenüber der Einfachheit, Klarheit und Allverständlichkeit der alten Kunst — jene Lust der Künstler, in nur den Bestellern vollkommen lösbaren Bilderräthseln zu sprechen, und damit den nachgebornen Geschlechtern unfruchtbare Aufgaben zu stellen, in unmittelbaren Zusammenhang mit der Hausmalerei zu setzen.*)

Für Lorenzo de' Medici malte Botticelli u. A. eine Minerva, für die Villa Castello von Cosimo de' Medici verschiedene Venusgestalten, wie er denn überhaupt — nach Vasari — viele nackte Frauen für verschiedene Häuser in Florenz gemalt hat.**) So einfach diese Aufgabe erscheint, so hat sie doch der Künstler zu ziemlich verwickelten Bilderräthseln zu machen gewußt. Nur jene Venus, mit langherabwallendem, goldenem Haupthaar, auf dunklem Hintergrunde, die er der mediceischen nachgebildet, und die im Museum zu Berlin unter Nr. 1124 aufgestellt ist, macht jede Erklärung überflüssig. Dagegen ist schon das als „Geburt der Venus" bezeichnete Bild in der Galerie der Uffizien zu Flo-

*) Vgl. was S. 4 über die gleichzeitige Dichtkunst gesagt ist. — Uebrigens war der Uebergang zu den Bilderräthseln bereits, wie wir gesehen, durch Fra Filippo gemacht worden, der zuweilen in seinen Predellenbildern Stoffe behandelt hat, die aller Wahrscheinlichkeit nach selbst den Zeitgenossen nicht bekannter waren, als sie es uns sind. S. S. 222. u. 225.

**) „Per la città in diverse case fece . . . . femine ignude assai." Vasari V. p. 113.

renz*) verschiedener Auslegung unterworfen. Die Göttin, völlig unbekleidet, in unbewußter Anmuth der Bewegung und tadelloser Schönheit der Formen, wird, auf einer Muschel stehend' von sanften Meereswellen an's Land getrieben; eng verschlungen folgen ihr, durch die Lüfte schwebend, Blumen streuend, Kühlung anhauchend, ein Jüngling und ein Mädchen in leichter Umhüllung, in denen wir wohl Zephyr und Flora erkennen dürfen; vom Land her aber geht eilenden Schritts eine bekleidete unbekannte, unbenannte jugendliche Frauengestalt der Göttin entgegen und bietet ihr ein rothes Gewand an. Die Mythologie gibt auf die Frage nach dem Namen der humanen Uferbewohnerin keine Antwort. Die Strenge der Zeichnung ist durch ein feines Formgefühl gemildert und die etwas blasse Färbung durch die Lieblichkeit des Ausdrucks gehoben. Daß die Verschlingung der schwebenden Gestalten dem Beschauer die Aufgabe stellt, die Gliedmaßen richtig zu vertheilen, gehört auch zum Bilderräthsel.**)

Sehen wir in der Ufernymphe eine Oreade oder Hamadryade, so würde des Bildes Sinn sich etwa in den Gedanken fassen lassen, daß die Erde freudig bereit sei, die von den Genien des Frühlings begleitete Göttin der Schönheit und Liebe bei sich aufzunehmen; doch ist es auch möglich, daß der Künstler an den Frühling (Primavera) gedacht, welcher die Göttin der Schönheit bei ihrer Geburt freudig begrüßt und kleidet.

Nicht so leicht hat es uns der Künstler mit einem zweiten scheinbar verwandten Bilde gemacht, das als „Venus und die Grazien", oder „die Ankunft des Frühlings" in der Sammlung der Akademie unter Nr. 24 in der Gal. d. quadri antichi auf-

*) Im Corridor Nr. 39.

**) Abbildung in m. „Denkmalen" ꝛc. II, 41.

bewahrt wird. Im Wald, auf blumigem Rasen wandelt eine bekleidete, jugendliche weibliche Gestalt; über ihr schwebt ein Liebesgott, der einen brennenden Pfeil entsendet; ihr folgt eine zweite bekleidete Jungfrau und streut Blumen aus; und dieser eine dritte, die nur mit einem durchsichtigen Schleier umhüllt ist und von einem nackten blauen Manne, offenbar einem kalten Winde, angefaßt wird. Links tanzen, unbekümmert um sie, drei nackte, nur durchsichtig umschleierte Jungfrauen in etwas gezwungener Bewegung; ein gleichfalls nackter Jüngling bricht Blüthen von einem Baum. — Gemalt für Cosmus Medicis als Schmuck seiner Villa Castello, war das Gemälde für ihn und seine Gäste sicherlich kein Bilderräthsel, wie es ein solches für uns ist. Fast nimmt es sich aus wie die Illustration zu einem Festgedicht, in welchem dem Amor und den Grazien zur Feier des Frühlings eine Hauptrolle übertragen worden.

Gänzlich unverständlich für Jeden, der nicht in der griechischen schönen Literatur bewandert ist, muß das ursprünglich für Fabio Segni mit großer Vollendung ausgeführte Cabinet-Gemälde Botticelli's sein, das mit der Bezeichnung „die Verleumdung des Apelles" unter Nr. 1182 in der Sammlung der Uffizien aufgestellt ist. Es ist einem Aufsatz von Lucian „gegen die Verleumdung" entnommen, in welchem erzählt wird, daß der Maler Apelles von Ephesus (also nicht der berühmte Günstling Alexanders!) von einem neidischen Kunstgenossen Antiphilos beim König Ptolomäus von Aegypten fälschlich als bei der Verrätherei des Theodotas betheiligt angegeben, der die Stadt Tyrus dem Antiochus in die Hände gespielt, in Gefahr gewesen, seinen Kopf auf dem Block zu verlieren, so daß er nur durch das gegentheilige unverdächtige Zeugniß eines Verschworenen gerettet wurde. Zum Gedächtniß seiner Rettung fertigte nun Apelles ein Gemälde, in welchem er das Wesen der Verleumdung sinn-

bildlich darstellte, und welches Lucian in folgender Weise beschreibt. „Rechter Hand sitzt ein Mann, der so ansehnliche Ohren hat, daß ihnen wenig zu Midasohren fehlt, und der schon von Ferne der auf ihn zukommenden Verleumdung die Hand entgegen streckt. Zu beiden Seiten stehen zwei Frauen neben ihm, die mir die Unwissenheit und das Mißtrauen vorzustellen scheinen. Zu ihm tritt die Verleumdung in Gestalt eines wunderschönen, aber etwas erhitzten Mädchens heran, dessen Gesichtszüge Groll und Ingrimm verrathen; in der Linken trägt sie eine brennende Fackel, mit der Rechten schleppt sie einen jungen Menschen an den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel streckt und die Götter zu Zeugen seiner Unschuld anruft. Vor ihr geht ein häßlicher, bleichsüchtiger, hohläugiger, wie von einer langen Krankheit abgezehrter Mann, in welchem man leicht den Neid erkennt. Hinter der Verleumdung gehen zwei andere Weiber, die sie aufputzen und sie aufzuhetzen scheinen, von denen die Eine die Arglist, die Andere die Täuschung sein soll. Noch weiter hinter ihnen folgt in einem schwarzen, zerrissenen Traueranzug die Reue; sie weint und wendet das Gesicht beschämt von der Wahrheit, die sich ihr nähert, als ob sie sich scheute, ihr in die Augen zu sehen.*)

Botticelli hat bei seinem Gemälde Lucians Beschreibung vor Augen gehabt und es nach derselben mit einigen Zusätzen und Verbesserungen neu geschaffen. Die Scene spielt in einer großen Pracht-Palasthalle von italienischer Renaissance mit drei Arcaden zwischen starken gekuppelten Pfeilern. In den Nischen mit Muschelabschluß, deren jeder Pfeiler 4 (an jeder Seite 1) hat, stehen Statuen in Waffen, oder Mänteln (u. a. eine Judith, St. Georg von Donatello 2c.). Die Gewölbe, Friese und Sockel

*) Abbildung in Real Galleria di Firenze illustrata, per Molini 1817 und in R. Galeria etc. per una società, no. XXIV.

sind reich an vergoldeten Ornamenten und reliefierten Darstellungen (Jagden, Siegen Amors über Centauren, Löwen, Bacchanalen 2c.), wobei der Künstler sich als Meister der Perspective erwiesen, und der Architektur mit sichtlicher Vorliebe ein Uebergewicht über die Figuren gegeben. Durch die offenen Arcaden sieht man in die hellblaue Luft und auf einen schmalen Streifen Erde. Die Composition wird durch 3 Gruppen gebildet, ganz nach Angabe Lucians, die Hauptgruppe in der Mitte. Die Verleumdung, ein — auffallend ausdruckloses — Mädchen im weißen Kleid mit dunkelblauen Unterärmeln und rothem Mantel, hat ihr Opfer, einen nackten, auf dem Rücken liegenden Jüngling, an den Haaren gepackt und schleift ihn, vom Neide geführt, vor den Richter, der auf erhöhtem Throne sitzt und über dessen goldene Krone lange Eselsohren emporragen, in die von beiden Seiten aufs leidenschaftlichste Ohrenbläserei getrieben wird. Die „Wahrheit" an der linken Seite, eine schöne nackte weibliche Gestalt, hebt die Augen und den rechten Arm und Zeigefinger zum Schwur empor, während die „Lüge" (dafür und nicht für die Reue nehme ich diese Gestalt!), eine häßliche Alte im grauen Kleide über dem Hemd, Kopf und Körper in einen schwarzen Mantel gehüllt, beide Arme nach vorn gestreckt und an der Handwurzel über einander gelegt, sich scheu nach ihr umsehend, an die Mittelgruppe anschließt.

So haben wir hier eine dramatische Scene, aufgeführt von 2 wirklichen Menschen, dem Angeklagten und dem Richter, und 8 Gedanken in Menschengestalt, ein aus der antiken Kunst herübergenommenes Vorbild für die mancherlei Verirrungen des Kunstgeschmacks im 15. Jahrhundert, wie in der Zeit des Verfalls. Wie könnte es jemals der bildenden Kunst gelingen, den Gedanken: „Arglist und Täuschung putzen die Verleumdung heraus", nur einigermaßen verständlich darzustellen, oder einem

Weibe, das einen nackten Mann an den Haaren über den Boden schleift, das Aussehen zu geben, daß es kein Weib, sondern ein Begriff sei? Mit größter Bestimmtheit wenigstens kann man sagen, daß es dem Sandro Botticelli nicht gelungen sei, für die Personificationen den sprechenden Ausdruck zu finden, ja daß sogar, wenn er wirklich der Lucianischen Beschreibung hat folgen wollen, unbeabsichtigt unter seinen Händen aus der Reue die „Lüge" geworden ist. Fast scheint es, als ob der Ausdruck, wo er sprechend ist, ihm mehr durch Zufall gelungen sei; wie eben bei der Lüge, die in ihrer Verhüllung mit frecher Sicherheit auftritt; denn wie heftig auch die Bewegungen sind, richtig motiviert sind sie (fast ohne Ausnahme) so wenig als die fliegenden Gewänder bei nahebei ruhig oder feststehenden Figuren, oder die Haltung der Arme bei den Weibern, die die Verleumdung mit Blumen schmücken. Die Formen sind nicht ideal, wohl aber der Sinn für Schönheit unverkennbar, namentlich in den Linien. Die Zeichnung ist zwar sehr fest und bestimmt im Umriß, aber doch allgemein gehalten; das Gefälte ist fein und verständig durchgebildet. Die Modellierung ist gleichmäßig und voll Haltung, in Verbindung mit harmonischer Farbenwahl und Zusammenstellung.*) Die Ausführung ist von höchster Vollendung, die Erhaltung ohne Mängel.

Bei der Vorliebe der Gebildeten für die Werke der heimischen Dichtkunst war es natürlich, daß die Malerei, zum Schmuck des Hauslebens berufen, nach und nach dahin neigte, aus ihr die Gegenstände für ihre Darstellungen zu entlehnen. Im Hause der Familie Pucci in Florenz bewahrt man noch heute 4 kleine

*) So ist z. B. der Richter in braunen Goldstoff gekleidet mit einem lackrothen Mantel darüber; die eine der Ohrenbläserinnen hat ein blaues Kleid mit zinnoberrothem Ueberwurf, die andere ein dunkelgrünes und einen graubraunen Mantel.

Bilder Botticelli's, die er einst für dasselbe gemalt hat, und zu denen ihm die im Decamerone von Boccaccio vorgetragene seltsame Gespenstergeschichte aus dem Pinienwald bei Ravenna den Stoff geliefert hat. Ein junger reicher Ravennate, Nastagio degli Onesti, der sich aus Kummer über die beharrlich verweigerte Gegenliebe eines von ihm leidenschaftlich geliebten Mädchens nach dem nahen Classe zurückzieht, wird eines Tages in dem dortigen Pinienwald aus seinen schwermüthigen Gedanken durch das Hülfsgeschrei eines von Hunden und einem Reiter mit gezogenem Schwert verfolgten nackten Weibes aufgeschreckt, eilt ihr zu Hülfe, erfährt aber durch den Reiter, daß er und die Verfolgte Todte seien und daß das Weib wegen ihm verweigerter Gegenliebe vom Richter der Todten verurtheilt sei, von ihm ewig verfolgt und mit dem Schwert durchbohrt zu werden und daß dies alle Freitage an dieser Stelle im Pinienwalde sich wiederhole. Nastagio sieht darauf die grausame Execution und wie der Reiter dem Weibe das Herz aus dem Leibe reißt und den Hunden vorwirft, die es gierig verzehren; wie aber unmittelbar darauf das Weib, wieder in den vorigen Zustand zurückverwandelt, die Flucht vor ihrem Verfolger fortsetzt. Tief erschüttert von dem was er gesehen, erkennt doch Nastagio sogleich den Vortheil, der ihm aus dieser Geistererscheinung erwachsen kann. Er ladet für den nächsten Freitag eine Anzahl Freunde, dazu das Mädchen seiner Leidenschaft und deren Aeltern zu einem Mahl in den Pinienwald ein. Die Einladung wird angenommen; während des Mahles wiederholt sich die erschütternde Scene der vergangenen Woche unter Aufklärung von Seiten des gespenstigen Reiters an die erschreckte Gesellschaft. Die erwartete Folge tritt ein: aus Furcht vor einem ähnlichen Schicksal nach dem Tode läßt die bis dahin hartherzige Schöne durch ihre Aeltern dem Nastagio ihre Hand antragen und beide feiern schon

am nächsten Sonntag ihre Hochzeit. Dies ist die Geschichte, aus welcher Botticelli die vier, ohne ihre Kenntniß unverständlichen Bilder für die Casa Pucci entnommen hat.

Im Oratorio von S. Ansano bei Fiesole werden 4 kleine, leider! sehr beschädigte, Tafeln von der Hand Botticelli's aufbewahrt, auf denen er, in unverkennbarem Anschluß an Petrarca's Dichtungen, die Triumphe der Liebe, der Keuschheit, der Zeit und der Religion mit vielen sinnreichen Allegorien dargestellt hat, z. B. den gefesselten Liebenden jeden Alters und Geschlechts auf dem Wagen des siegreichen Liebesgottes, der dann von holden Jungfrauen in Banden geschlagen und seiner Waffen beraubt, auf dem nächsten Wagen (der Keuschheit) eine traurige Rolle spielt.*)

Unter den Kunstwerken, mit denen einst das Schreibzimmer der Großherzogin Bianca Capello de' Medici ausgeschmückt war, befanden sich zwei kleine Tafeln Botticelli's mit der Geschichte der Judith, auf der ersten, wie Holofernes von den Seinen in seinem Zelt ohne Kopf gefunden wird; auf dem zweiten, wie Judith mit der Magd, die das abgeschlagene, in ein Tuch gehüllte Haupt des Holofernes auf dem Kopfe trägt, eilenden Schrittes über das Feld nach Bethulia geht. Beide Bilder, jetzt unter Nr. 1183. 84 in der Sammlung der Uffizien aufgestellt,**) zeichnen sich durch eine schöne Zeichnung (namentlich der Judith), strenge, fast zu sehr stylisierte Formen, besonders der eng anliegenden Gewänder, eine feine, lichte und doch energische Farbe und eine miniaturartige Ausführung aus.

*) In die Reihe der Compositionen dieser Art müssen wir auch die Illustrationen Botticelli's zu Dante's Inferno rechnen, von denen Vasari (V. p. 117) spricht, und welche, gestochen von Baccio Baldini, in der florentinischen Ausgabe der Divina Commedia von 1481 sich finden. Vgl. Visconte Colomb de Patines Bibliographia dantesca, Prato 1855.

**) Abbildung in der R. Galleria d. Uffizi T. XXIV. E. T.

Bildnisse hatte man bis dahin nur in historischen Bildern als Zugabe angebracht. Botticelli ist einer der Ersten, welche selbständige Bildnisse gemalt haben. Vasari*) erzählt, daß von seiner Hand in der Guardaroba des Herzogs Cosmus zwei sehr schöne weibliche Bildnisse im Profil seien: (Simonetta) die Geliebte des Giuliano de' Medici, und Lucrezia de' Tornabuoni, die Gemahlin Lorenzo's de' Medici. Ersteres befindet sich jetzt in der Galeria Pitti, letzteres im Museum zu Berlin.**) Wie das erstere zu dem Beiwort „blelissimo" gekommen, ist mir ein Räthsel; es ist ein schwerer, dummer Kopf auf langem, dünnem Halse und einem sehr unausgewachsenen Körper, farblos und von harter, trockner Zeichnung.***) Viel schöner ist auch das Profilbildniß der Lucrezia Tornabuoni nicht. (Berl. Mus. Nr. 81.)

Gleichfalls für den Hausschmuck sind eine Anzahl Madonnenbilder, meist in runder Form, von denen wohl einige nur der Werkstatt des Meisters angehören, da bei der Neuheit dieser Art Kunstliebe die Nachfrage stark gewesen sein wird. Das schönste dieser Rundbilder befindet sich jetzt in der Galerie der Uffizi unter Nr. 25:†) eine Madonna mit dem heiligen Kind auf dem Schooß, von Engeln umgeben, von denen 2 eine Sternenkrone über ihrem Haupte halten; sie ist im Begriff an einem „Magni-

*) Vasari V. p. 120.

**) Wie das „Bildniß der Lucrezia de' Tornabuoni" im Städel'schen Institut zu Frankfurt sich dazu verhält, ist aus Crowe ꝛc. II. p. 425 zu entnehmen, wo es als ein „Studium nach der Antike" bezeichnet wird.

***) Crowe ꝛc. II. p. 428 berichten von einem weiblichen Bildniß in der Sammlung des Mr. Reiset in Frankreich, das eine schöne, reichgeschmückte Dame in Profil darstellt und die Unterschrift hat: „Simonetta Jannensis Vespuccia". Viel schöner als das Bildniß in Pitti sei es in der Weise der Pollajuoli oder des Andrea del Verrocchio, könne aber auch von Botticelli sein.

†) Abbildung in m. „Denkmalen" II. T. 42.

ficat" weiter zu schreiben und einer der Engel reicht ihr das Tintenfaß zum Eintauchen der Feder. Er scheint mit seinem nächsten Genossen etwas zaghaft eine Frage an sie zu richten und wird von einem dritten, etwas älteren Engel, ermuthigt. Das Kind legt sein Händchen auf den Arm der Mutter und blickt liebend zu ihr auf, als wollte es sagen: „es ist genug geschrieben!" — Der Gesammteindruck des Bildes ist feierlich, und doch voll warmer Empfindung; die Anordnung symmetrisch und doch mannichfaltig. Die Köpfe, namentlich der Engelknaben, sind bildnißartig, 2 von ihnen sich ähnlich wie Zwillinge, (alle haben einen schmalen Nasenrücken und eine runde Nasenspitze) und doch durch die begeisterte Stimmung zum Ideal erhoben. In den Linien und Bewegungen sind keine oder nur milde Contraste. Maria hat den Ausdruck wehmüthiger Frömmigkeit; aus den Engeln mit der Sternenkrone spricht heiliger Ernst und Begeisterung. Das Ganze zeigt das Bestreben, mit dem üblichen Madonnenbild irgend eine dasselbe belebende Handlung zu verbinden. Ungeachtet nun des Realismus in den Motiven der Darstellung wie in den Formen ist die Zeichnung doch sehr oberflächlich und — mit Ausnahme der Köpfe — ohne ein strenges Naturstudium; die Glieder sind knochenlos, geschwollen, mit tiefen Falteneinschnitten; die Hände sehr schwach, ohne Knöchel, die Fußzehen knorrig; dabei sind die Umrisse sehr stark und scharf. Besondere Gewandmassen sind nicht im Bilde, aber wohlverstanden ist die Zeichnung des gezogenen Gefältes. In der Anordnung der Bekleidung tritt in geblümten Stoffen, bordierten Aermeln und Mänteln ꝛc. etwas von jener Putzsucht hervor, die wir schon bei Fra Filippo bemerkt haben, und die in der Folge bis zur Geschmacklosigkeit sich gesteigert hat. Die Haare, rothbraun mit goldenen Lichtern, haben wenig natürliche Lagen und gleichen Holzschnitzwerken. Die Carnation ist sehr hell mit wenig Roth,

und mit gelblichen Schatten, ganz durchsichtig, so daß das Fleisch namentlich auf dunklem Grunde, schattenlos, körperlos, ohne Modellierung erscheint. So fehlt auch dem Ganzen, bei der bunten Farbenzusammenstellung von Pfirsichroth mit goldnen Blumen, grünlich Dunkelblau und hell Orange ꝛc. eine geschlossene Haltung.

Eine Wiederholung dieses Bildes befindet sich im Louvre unter Nr. 195; eine sehr ähnliche Composition in der Sammlung der Uffizi Nr. 1239: Madonna, ganz von vornen gesehen, hat das Kind auf dem Schooße liegen; die 6 Engelknaben, die — eng um sie gedrängt — ein Loblied singen, sind dieselben, wie auf dem Bilde Nr. 25; aber in abgeschwächter Auflage. Das Ganze, trübe in der Färbung, mangelhaft im Ausdruck, macht einen traurigen Eindruck. Dagegen ist die heilige Familie im Louvre Nr. 196 mit dem halbbekleideten Christuskind und dem kleinen Johannes, sicher auch ursprünglich im Privatbesitz, sehr ansprechend. — Hier möchte ich sogleich ein erst kürzlich im ersten Corridor der Uffizien aufgehängtes Hausaltarbild (Nr. 23, Doppelnummer) anreihen, das in halbkreisrund abgeschlossener Nischenform die Madonna enthält mit dem nackten Kind im Schooß, augenscheinlich eine mit Lust und Liebe ausgeführte Jugendarbeit. Das lackrothe Kleid hat die röhrenartigen Falten der Fortitudo, der dunkelgrüne Mantel breite Flächen. Sie sitzt in einem Strahlennimbus, umgeben von einem Kranz blaugrauer Cherubim. Der kreisrunde Heiligenschein hat bei ihr wie bei dem Kind den Mittelpunkt über dem Scheitel, und auch Strahlen innerhalb des Kreises, beim Kind ein rothes Kreuz. Vom Kopf der Madonna fällt ein weißer Schleier nieder, den das Kind über seine Brust zieht, während es mit der Rechten (etwas nachlässig) segnet. Es hat sich sehr behaglich zurückgelegt, von der Rechten der Mutter um den Körper, von ihrer Linken um

die Beine gefaßt. Die Carnation ist blaß, nur etwas röther beim Kind; die Schatten durchsichtig geblich braun. Die Züge der Mutter, die auf das Kind niedersieht, sind fein, aber ausdruckarm; das Kind ist ziemlich dick, aber nicht häßlich. Bei Beiden sind Naturstudien als Grundlage unverkennbar. — In dieselbe Classe gehört auch das Rundbild in der Ambrosiana zu Mailand, auf welchem Maria, umgeben von 2 Engeln, dem Kind Milch aus ihrer Brust in den offenen Mund spritzt. — Lieblicher ist das Rundbild in der Galerie Borgheſe zu Rom, Madonna mit dem Kind und dem kleinen Johannes zwischen 6 singenden Engeln. — Ein ähnliches Rundbild befindet sich in der Galerie Corsini zu Florenz, Madonna unter einem Thronvorhang, von Engeln umgeben; doch scheint des Meisters Hand darin nur spärlich vertreten. Dagegen ist das Rundbild in der Casa Nistri zu Prato:*) Madonna, die das Kind anbetet, das mit einem Buche vor ihr auf einem Kissen sitzt, während von der andern Seite der kleine Johannes herankommt, ein ausgezeichnet feines Bild. — Gleichfalls von großer Feinheit**) ist ein Rundbild Botticelli's in der Sammlung des Marcheſe Mazzarosa in Lucca, Madonna mit dem Kind zwischen 2 Engeln und den HH. Barbara und Helena. — Mit Ausnahme des letztgenannten haben die Gestalten dieser, offenbar sehr beliebten Rundbilder Lebensgröße; viele derselben — und ich habe schwerlich alle noch vorhandenen aufgezählt — sind unter seinem Namen aus seiner Werkstatt hervorgegangen, so daß sie durchaus nicht von gleichem Werthe sind. Aber auch die unverkennbar echten Bilder von Botticelli zeigen eine sehr große Verschiedenheit unter

*) Nach dem Urtheil von Crowe ꝛc. II., 425; ich habe mich vergeblich bemüht, das Haus zu erfragen.

**) Nach dem Urtheil der Herausgeber des Vasari L. M. V. p. 127. Auch hier waren meine Versuche, es zu suchen, vergeblich.

sich. So ist z. B. der Johannes auf Patmos (Sammlung der Akademie zu Florenz Nr. 49) ein in Composition, Zeichnung, in Formen und Proportionen ebenso leichtfertiges und häßliches, als in der Ausführung sehr geschicktes und vollkommen fertiges Werk. Johannes sitzt in gewaltiger Bewegung, das rechte Bein über das linke Knie ausgestreckt, am Felsenufer und schreibt, tief auf das Buch sich bückend, das er aber dabei so hält, daß er darin weder lesen noch schreiben kann. — In der Galerie Pitti sind 2 Madonnenbilder, auf deren einem das Kind zwischen 2 Engeln in einer wenig natürlichen Stellung die Mutter liebkoset; im andern von der Mutter dem kleinen Johannes, in einer gründlich unnatürlichen Haltung, zum Liebkosen dargereicht wird; beide Bilder in hohem Grade ausdrucklos, so daß namentlich Maria aussieht, als wären ihr die Aeußerungen der Zärtlichkeit zur längst abgedroschenen lästigen Gewohnheit geworden.

Dagegen begegnen wir an anderer Stelle hinwiederum in einem ganz verwandten Werke Botticelli's der leuchtendsten künstlerischen Begeisterung. In der Sammlung des Herrn Poldi Bezzoli zu Mailand ist eine Madonna (Halbfigur in halber Lebensgröße) mit dem fast nackten Kind, das, mit goldnen Nägeln in der Linken und mit einer goldnen Dornenkrone am linken Arm, sich umwendet und fragend nach der Mutter aufsieht wegen des Buches, in welchem sie gelesen und das sie bei der Stelle „Ecce Virgo" 2c. bedenklich gemacht hat. Neben ihr steht eine Fruchtschaale mit Kirschen und Johannisbeeren; durch das Fenster sieht man in den blauen Himmel. Ein durchsichtiger Schleier und ein hellblaues Kopftuch umschließen das goldene Haar; ihren Körper bedeckt ein weiter blauer Mantel. Die Carnation ist vom reinsten Goldton, fast blutlos, mit durchsichtigen Schatten, Zeichnung und Ausführung sind gleich zart, sorgfältig, bestimmt, und reizend.

Wir haben bisher bei Aufzählung der für Privatzwecke ausgeführten Werke Botticelli's eine Zeitfolge nicht eingehalten, weil sich dafür keinerlei sichere Anhaltspunkte darbieten. Auch bei den öffentlichen, namentlich bei den kirchlichen Interessen gewidmeten Arbeiten fehlen mit wenigen Ausnahmen die Angaben über ihre Entstehungszeit; und da in denselben sich wohl ein Werthunterschied, nicht aber eine stetige Entwickelung und ein allmählicher allgemeiner Verfall kundgeben, so beschränke ich mich auch hier auf die Unterscheidung des mehr oder minder Bedeutenden.

In S. Michele zu Lucca befindet sich wohlerhalten an seiner ursprünglichen Stelle ein Altargemälde Sandro's, das wegen seiner großen Verwandtschaft mit der Weise des Fra Filippo auf eine frühe Entstehungszeit hinweist. Es sind 2 Heilige, die nebeneinander stehen: Rochus und Sebastian, im Gespräch mit einander, Hieronymus in einem Buche lesend und Helena gesenkten Hauptes ein großes Kreuz haltend; ein Bild sehr gemäßigt im Ausdruck, wie in allen Bewegungen, klar und mild in der Farbe, silberfarbig und durchsichtig in der Carnation, fest und streng in der Zeichnung, mit perspectivischen Heiligenscheinen nur Luft als Hintergrund, ein überaus ansprechendes Bild des Meisters! freilich mit etwas bunter Farbenzusammenstellung: (Rochus roth, Sebastian orange mit blauem Rock und rothen Hosen, Hieronymus roth, Helena weiß mit schwarzem Mantel).

Eines der ersten Altarbilder, welche Vasari aufzählt, ist dasjenige, welches ursprünglich für die Nonnen von S. Barnaba in Florenz gemalt, nun in die Galerie der dortigen Akademie aufgenommen ist (Saal der großen Gemälde Nr. 52):*) Madonna in trono in einer großen Capelle; 2 Engel halten den

*) Abbildung in der Etruria pittr. XXVI.

Thronvorhang zurückgeschlagen; 2 andere neben ihnen halten dem Kinde eine Dornenkrone und ein Paar Nägel vor, das sich aber nicht darum kümmert, sondern — aber auch ohne sichtbare Wirkung — einigen Heiligen seinen Segen ertheilt: zunächst dem H. Barnabas, der den neben ihm stehenden schreibenden Augustinus auf das Christuskind aufmerksam macht, und der H. Katharina, die vornehmlich mit beiden Händen mit ihrem weiten Mantel beschäftigt ist. Auf der andern Seite steht dem Thron zunächst der Täufer und wendet sich nach S. Ambrosius um, vor welchem S. Michael in blanker Rüstung Stellung genommen. — Die Engel sind die Knaben aus dem Madonnenbild mit dem Tintenfaß. Bei dem gänzlichen Mangel innern Zusammenhanges macht das Bild den Eindruck einer Ceremonie, bei welcher alle Anwesenden sich langweilen. Man spürt es, daß die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung der Altargemälde zu verblassen beginnt.

Wie ganz anders spricht das von Vasari unmittelbar nach diesem angeführte Bild eines H. Augustinus zu uns, das Botticelli in der Kirche Ognisanti zu Florenz an einen Pfeiler in Fresco gemalt! Der Heilige, mit grauem Haupt- und Barthaar, sitzt — im weißen Unterkleid und gelbrothem, über die linke Schulter gelegtem Mantel — vor dem Schreibepult, auf welchem über einem aufgeschlagenen Buche auf silbernem Untersatz ein Himmelsglobus steht. Die Linke hält ein Tintenfaß, aber anstatt zu schreiben, läßt der Heilige seinen Gedanken freien Flug nach oben, wohin er andachtvoll, aber mit Schmerz über die engen Grenzen menschlicher Einsicht emporblickt. Neben dem Pult steht seine Tiara; auf dem Wandbret ein astrologisches Buch; den Hintergrund bildet eine rothe Wand und ein grüner Vorhang. Die Zeichnung ist streng mit klar markierten Formen; die Modellierung kräftig; der Styl der Ge-

wandung großartig, die Behandlung frei und breit. Das Bild trägt die Jahrzahl 1480. Wie wenig diese Zeitbestimmung uns für die Geschichte des Meisters nützt, sehen wir an seinen — davon sehr verschiedenen — Bildern der nächstfolgenden Zeit, den von ihm in der Sixtinischen Capelle des Vaticans ausgeführten Fresken.

Ums Jahr 1481 wurde Botticelli von Papst Sixtus IV. nach Rom berufen, um Theil zu nehmen an der Ausschmückung der vaticanischen Capelle. Bis zum Jahre 1484 hat er daselbst 3 große Bilder ausgeführt: 2 aus der Geschichte Mosis, 1 aus der Geschichte Christi. Charakteristisch an diesen Darstellungen ist die Form des Vortrags der Begebenheiten, nach welcher die einzelnen Scenen in demselben Raume, wie die Verse eines Capitels in der Bibel, neben einander stehen, so daß z. B. in dem ersten Bilde Moses siebenmal in derselben Landschaft abgebildet ist: wie er den Aegypter erschlägt, wie er nach der That entflieht, wie er die Hirten vertreibt, welche die Töchter Jethro's verhinderten, ihre Schafe zu tränken; wie er dann diese Schafe selbst tränkt; wie er seine Schuhe auszieht, um barfuß den geweihten Boden zu betreten; wie ihm Gott auf demselben erscheint im feurigen Busch und wie er das Volk aus Aegypten führt. — In ähnlicher Weise hat er in dem zweiten Bilde die Bestrafung der Rotte Korah, Dathan und Abiram und der Söhne Aarons behandelt, die wegen unberufener Opferhandlungen mit Feuer vertilgt wurden; und in dem dritten die verschiedenen Momente der Versuchung Christi, wobei er — scheinbar nur als Raumausfüllung — im Vordergrunde den Hohenpriester, inmitten einer zahlreichen Volksversammlung, ein Opfer vornehmen läßt.

Im Grunde ist es dieselbe Form, die wir schon bei Benozzo kennen gelernt haben, der sie indeß doch mit mehr Maß und vor Allem mit einem Schönheitsinn zu handhaben wußte, der

dem Sandro in gleichem Grade nicht eigen war. An eine dramatische Wirkung ist hier nirgend zu denken; die Motive sind schwach oder falsch, und die Zeichnung auch nur in den Einzelnheiten durch die Strenge des Styls anziehend. Keinesfalls sehen wir in diesen Fresken Botticelli auf der Höhe seines Talents.

Dieses tritt am klarsten in den meisten seiner Altargemälde nach üblicher Anordnung zu Tage, denen er, auch ohne besonders glücklich im sprechenden Ausdruck zu sein, fast immer neue und bleibende Reize zu geben wußte. So ist z. B. die Krönung Mariä, für S. Marco in Florenz gemalt, nun in der Sammlung der Akademie daselbst (Saal der gr. B. Nr. 47)*) ungeachtet der unruhigen Färbung, ein schon durch seine einheitliche Anordnung höchst wirksames Gemälde. Die feierliche Handlung wird hier durch Gott Vater, der sich durch einen langen weißen Bart vor der Verwechslung mit seinem Sohne sicher gestellt, ausgeführt. Ein Doppelkreis von blauen und rothen Cherubim auf Goldgrund, mit kaum erkennbaren Angesichtern, umgiebt die Scene; eine Schaar von Engeln tanzt mit zusammengefaßten Händen schwebend und gehend von links nach rechts einen Rundreigen um sie. An diesem Vorgang im Himmel nehmen einige Heilige auf Erden lebhaften Antheil. Da stehen in sonniger Landschaft der Evangelist Johannes, in Ekstase emporschauend, Augustinus in ein Buch vertieft, Hieronymus die Augen andächtig erhoben, Eligius segnend, alle überlebensgroß und von kräftig braunen Schatten.

Eine Klage um den Leichnam Christi, ehedem in der Sacristei von S. Maria maggiore in Florenz, gemalt im Auftrag der Familie Panciatichi, ist jetzt im 9. Saal der Pinakothek zu München; hat gute Einzelnheiten, leidet aber an Uebertreibung des Ausdrucks wie an Mangel der Schönheit in Form und Bewegung.

*) Abgebildet in der Galleria delle Belle Arti di Firenze.

Dagegen ist das wohlerhaltene Altargemälde in der Kirche des Conservatorio Montalvo in Ripoli (Via della Scala in Florenz) zu Botticelli's vorzüglichsten Werken zu rechnen. Es ist eine Krönung Mariä im Himmel in Gegenwart vieler Heiligen auf Erden. Die feierliche Handlung wird von Gott Vater, einem mit der Papstkrone geschmückten, lang- und weißbärtigen Greis (im Profil zu sehen) vorgenommen. Segnend erhebt er die Rechte, während die Linke die Krone über dem Haupte Maria's hält, die im hellvioletten, mit goldnen Sternen besetzten Mantel und dunkelrothem Kleide, mit demüthig gesenktem Antlitz und über der Brust gekreuzten Händen vor ihm kniet. Ein Chor musicierender und anbetender Engel mit blondgelockten runden Köpfchen umgibt die Gruppe. Unten auf Erden stehen 18 Heilige, u. A. die HH. Antonius von Padua, Bartholomäus, Ludwig, Maria Magdalena, Petrus, Katharina von Antiochien, Franz, Bernhardin, Paulus, Jacobus, Sebastian ꝛc. Die Carnation ist sehr hell, die Gewandfarben sind gebrochen; der Himmel hat Goldgrund.

Ursprünglich in S. Maria novella zu Florenz gegenwärtig in der Sammlung der Uffizi (Nr. 1286) ist eine Anbetung der Könige,*) eine überreiche Composition mit einer großen Anzahl von Bildnissen von Zeitgenossen Sandro's, die er bunt in Farben und mannichfaltig in Waffen und Trachten als das unter sich verschiedene Gefolge der 3 Könige aus Morgenland aufführt. Auch die Rollen der 3 Könige selbst sind vertheilt: der alte König, der auf den Knieen vor dem Kinde liegt und seine Füße küßt, ist Cosmus Medicis der Alte, der zweite ist Giuliano, der Vater von Clemens VII., der dritte, der auch in's Knie gesunken ist, ist Giovanni, des Cosmus Sohn. Die Figuren haben nur $^1/_3$ Lebensgröße. Die Zeichnung ist sehr streng, die Ausführung

*) Früher für ein Werk des Dom. Ghirlandajo gehalten.

sehr fleißig, die Färbung etwas bunt, doch kräftig; aber der Darstellung fehlen lebendige Motive; wie denn St. Joseph sich hinter Maria gleichgültig auf einen Felsvorsprung stützt mit einem Ausdruck von Langeweile an der „alten abgedroschenen Ceremonie." Die Bildnisse sind gut gezeichnet, aber gar zu absichtlich reihenweis neben einander gestellt.

Vasari führt die Werthverschiedenheit der Werke Botticelli's auf die Regellosigkeit seiner Lebensweise zurück, die ihn bald in Ueberfluß schwelgen, bald dem Hungertode preisgegeben sein ließ. Wie dem sei: die Werthverschiedenheit ist vorhanden und zeigt sich selbst an den einzelnen Theilen größerer Compositionen, wie z. B. auf dem Altarbild, das aus S. Ambruogio in Florenz in die Sammlung der Akademie (Gr. G. 46) gekommen: Madonna in trono in einer Capelle, aber ohne Altar, zur Rechten Johannes Bapt. und Maria Magdalena, zur Linken Franciscus und Katharina, an den Thronstufen knieend: Cosmas und Damianus, alle in lebensgroßen Figuren (mehrfach durch Restauration und Uebermalung beschädigt); eine Composition voll Ernst und Würde und streng symmetrischer Anordnung; in der Ausführung an Ghirlandajo sich anschließend; groß im Styl der Zeichnung, namentlich der gut motivierten Gewänder, weniger der unvollkommenen Körpertheile, z. B. der knorrigen Fußzehen, dabei von einer Gleichgültigkeit im Ausdruck der Heiligen, daß selbst des Franciscus Andacht gezwungen erscheint und Cosmas sich mitten in der Anbetung nach uns umsieht, während Damianus einen Schein von Sentimentalität zur Schau trägt. Die Farben sind bunt zusammengestellt, so daß dem Ganzen die Haltung fehlt. Die Carnation ist gelblich, blutarm mit braunen Schatten.*)

*) Crowe ꝛc. II. p. 311 schreiben dieses Bild dem Andrea del Castagno zu; schon aus der Vergleichung meiner Beschreibung desselben mit der Charakteristik Castagno's (S. 148 f.) geht meine abweichende Ansicht hervor.

Das Berliner Museum besitzt zwei vortreffliche Gemälde Botticelli's (Nr. 102 und 106), von denen das letzte ursprünglich in S. Spirito zu Florenz war. Im erstern steht Madonna vor dem Thron und hält das auf der Thronlehne stehende Kind, das sich an ihren Brustsaum hält und die Rechte — aber nicht zum ritualen Segen — erhebt. Zwei Engelkinder (von Marmor) am Thron halten eine Krone über ihrem Haupt. Neben dem Thron haben sich innerhalb einer marmornen Schranke rechts 3, links 4 Engel mit brennenden Kerzen in Blumenvasen aufgestellt. Das Ganze ist sehr farbig auf lichtem Luftgrund; die Zeichnung ist schön, die Färbung klar; die Bewegung, namentlich der Engel, von denen 2 nach den Kerzenflammen aufblicken, ob sie wohl brennen, sehr anmuthig.

Noch schöner ist das zweite Bild, ausgezeichnet durch eine hohe, festliche Stimmung, vornehmlich durch eine neue, eigenthümliche, architektonische Anordnung hervorgebracht. Den Hintergrund bilden Palmen und Lorbeerlauben in Form von Nischen. An den Thron der heiligen Jungfrau rechts und links reiht sich eine Marmorbank, auf deren Rücklehne Vasen mit Blumen stehen. Der Thron hat nur eine Stufe mit Ornamenten in Relief; vor welcher man eine bedeckte Cista und ein Bild mit dem Gekreuzigten hingestellt hat. Madonna, mädchenhaft zart, blaß, mit einem weißen Schleier über dem langen, blonden Haar, ist im Begriff, die Brust für das Kind zu entblößen, das, in ihrem Schooß liegend, mit beiden Armen zu ihr emporlangt, aber gleichzeitig nach uns sich umsieht. Neben dem Thron steht der Täufer und der Evangelist Johannes; der erste in sehr bewegter Stellung, stark gebräunt mit einem rothen Mantel über dem braunen Fell; der Evangelist in ruhiger aber etwas gezwungener Haltung, ein Greis mit langem, weißen Bart, in langem, blauen Kleid und rothem Mantel. Auch hier fällt bei strenger, fast

trockner Zeichnung und sehr wirksamer Ausführung der Mangel an lebendigem Ausdruck auf.

Die Vereinigung von Mangel an Ausdruck selbst bei heftiger Bewegung erinnert an einen eigenthümlichen Zug im italienischen Volkscharakter, wie er sich in vollkommener innerer Ruhe und Kälte bei der äußern hitzigsten Aufregung kund gibt. Im Museum zu Dresden (Nr. 2369) ist ein Predellenbild von Botticelli, mit Scenen aus dem Leben des H. Zanobi, in 3 Abtheilungen aufbewahrt, das die stärksten Gegensätze in sich schließt. Ein Knabe ist überfahren worden; mit Geschrei stürzen Vater, Mutter, große und kleine Geschwister herbei; laut schreiend bringen sie ihn als todt zum Heiligen, der ihn, von theilnehmenden Menschen umgeben, in seine Arme nimmt. Danach führt der Heilige den Knaben zur Verwunderung mehrer Geistlichen hergestellt den Seinen zu, die ihn mit Freude und Zärtlichkeit empfangen. In einer dritten Abtheilung ist der Heilige dargestellt wie er sterbend seine Freunde segnet. — Die mittlere Abtheilung wird von einer Vorhalle gebildet; überhaupt fehlt es nicht an architektonischen und landschaftlichen Beiwerken. Die Gruppierung ist sehr zerstreut; die Darstellung ist leidenschaftlich, und doch ohne wahre Empfindung, bis zur Häßlichkeit und Unmöglichkeit übertrieben, so daß in einzelnen Fällen sogar der Schwerpunkt unbeachtet geblieben; während einzelne Gestalten eine ruhige Haltung und einen gemessenen Ausdruck haben. Die Zeichnung ist stellenweis so nachlässig, daß Kopf und Körper nicht zusammenhängen. Die Gewänder sind stylos und das Gefälte willkürlich. Die Färbung ist unharmonisch bunt; eine grelle Zusammenstellung von hellroth, schwarz, weiß, dunkelgrün inmitten sehr bunter Architektur. Dagegen ist die Technik der Ausführung von überraschender Vollkommenheit und sichert den Tafeln ihren Namen, den die

Mängel der Darstellung und Zeichnung unsicher zu machen vermöchten.

In der Collegiatkirche zu Empoli bildet die Statue eines H. Sebastian von Ant. Rossellino die Mitte eines Altarwerks, auf dessen beiden Seitentheilen der Stifter und die Stifterin unter dem Schutze von 2 Engeln knieen, eines Werkes — nach Vasari — des Sandro Botticelli. Beide Bilder haben viel Schönes (vornehmlich der Engel zur Rechten!), aber auch jene leidige Putzsucht mit seltsamen Kleidungsstücken, die durch seinen Schüler Filippino bis zur Geschmacklosigkeit gesteigert wurde, so daß ich geneigt wäre, die Engel auf seine Rechnung zu setzen. Die Predellenbilder (Gefangennehmung Sebastians bei der Hinrichtung zweier Martyrer, denen er Muth einspricht; sein Bekenntniß vor dem Hohen Rath, seine Hinrichtung mit Pfeilen und Keulen) sind — wenn von Sandro componiert — von einer andern, sehr wenig geschickten Hand ausgeführt.

Viele Bilder in verschiedenen Sammlungen, vornehmlich in England, tragen Botticelli's Namen — mit Unrecht; von denen die ihm, wie es scheint, mit Recht zugesprochen werden, verdient jedenfalls die „Geburt Christi", mit der Jahrzahl MCCCCC bezeichnet, in Mr. Fuller Maitlands Sammlung, wegen der sehr eigenthümlichen Auffassung besondere Erwähnung. Vor der Hütte in der Mitte des Bildes liegt das heilige Kind am Boden; neben ihm kniet die Mutter, in Andacht betend: Hirten werden von Engeln herbeigeführt; ein singender Engelchor hat auf dem Dach der Hütte Platz genommen; ein anderer Engelchor mit festlich aufgeputzten Palmzweigen streut vom Himmel herab Kronen auf die Erde; auf der Erde umarmen sich ein Mensch und ein Engel und zu beiden Seiten verkriechen sich Teufel wie Eidechsen in Mauerritzen und Felsenspalten.*) Das wäre denn eine sinn-

*) Ich habe das Bild nicht gesehen. Meine Beschreibung beruht auf

reiche Ueberſetzung des „Ehre ſei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden!“

Nach der gegebenen ziemlich reichhaltigen Aufzählung von erhaltenen Werken Botticelli's halte ich es nicht für nöthig, der verſchollenen zu gedenken; nur mit einem derſelben möchte ich ſeiner Bedeutung wegen eine Ausnahme machen. Vaſari erzählt, daß Sandro, im Auftrag von Matteo Palmieri, für San Pietro Maggiore in Florenz eine Himmelfahrt Mariä gemalt, mit einer Unzahl von Figuren der Patriarchen, Propheten, Apoſtel, Evangeliſten, Martyrer, Bekenner, Doctoren, Jungfrauen und der ganzen himmliſchen Hierarchie, unter Hinzufügung der Bildniſſe des Stifters und ſeiner Ehefrau. Unter dem Vorwande, daß in dem Bilde eine häretiſche Anſicht über die Entſtehung der Engel befolgt worden ſei,*) wurde daſſelbe auf Befehl der geiſtlichen Oberbehörde verhängt, und der Altar außer Gebrauch geſetzt. Später kam es in den Beſitz eines gewiſſen Luigi Ruggieri und von dieſem — „in's Ausland“, wer weiß wohin? Das iſt für die römiſch-katholiſche Kirche der Standpunkt zur Billigung oder Verwerfung eines Kunſtwerks!**)

---

dem Bericht Moriz v. Schwind's von der Kunſtausſtellung in Mancheſter 1857.

*) In einem Gedicht: „La città della vita“, „die Stadt des Lebens“ d. i. der Himmel, hatte Palmieri den verurtheilten Gedanken des Origenes aufgenommen, daß unſere Körper im Himmel von Engeln beſeelt würden, welche Gott beim Sturz der Engel zurückbehalten. Man nahm an, daß Palmieri das Programm zum Bilde Botticelli's gemacht, und daß darin die „ketzeriſche“ Anſicht über die Engel maßgebend geweſen ſei und verurtheilte es als Profanation!

**) Vgl. Richa, Chiese etc. I., XI.

Filippino.

Rasch und erfolgreich haben wir die Kunst in Florenz seit dem Beginn des Jahrhunderts fortschreiten, und die Schätze des Wissens und Könnens von Geschlecht zu Geschlecht vererben und in bedeutendem Umfang mehren gesehen. Nach Fra Filippo und Benozzo und neben Sandro Botticelli nennt die Geschichte noch zwei Meister ersten Ranges aus Florenz, die vor Anderen berufen waren, die Kunst auf ihrem Entwickelungsgange immer höherer Vollendung zuzuführen: Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi! Wenden wir uns zunächst zu dem Letztgenannten.

Filippino, auch Filippo Lippi genannt, war (nach Vasari) der natürliche Sohn des Fra Filippo, geb. 1459 oder 1460. Gegen die weitere Annahme Vasari's, daß er der Erstgeborene der von Fra Filippo entführten Lucrezia Buti sei, habe ich meine (wie ich glaube begründeten) Bedenken (S. 224) geäußert. Crowe und Cavalcaselle gehen noch weiter, stellen jede Blutsverwandtschaft zwischen Filippino und dem Frate in Abrede und sehen mit dem Namen „Filippo Lippi" nur das Verhältniß vom Schüler zum Meister bezeichnet. Nun kann aber ein solches hier gar nicht angenommen werden, da Filippino bei Fra Filippo's Tode erst 9 Jahre zählte; so daß, wenn er nicht ein Adoptivsohn war, nichts übrig bleibt, als ihn für einen wirklichen, natürlichen Sohn des Frate (nur nicht für den Erstgeborenen Lucrezia's) zu halten.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Fra Diamante, der vieljährige Gehülfe und Freund Fra Filippo's, sich des verwaisten Knaben angenommen, und ihm auch wohl einige Unterweisung in der Kunst gegeben habe; allein sein eigentlicher Meister war Botticelli. Durch diesen Schüler seines Vaters konnte er auf

dessen Wege geführt werden, deren Kenntniß man in seinen frühesten Arbeiten wahrnimmt. Hätte er dann von Sandro nur dessen Strenge und Reinheit der Zeichnung, Klarheit der Farbe und Methode der Ausführung angenommen, anstatt auch zugleich seinen Uebertreibungen und seiner fast kindischen Verzierungskust Geschmack abzugewinnen, — sein Verdienst wäre uneingeschränkt zu preisen. In der That ist es nicht leicht, von seinen Fresken in der Kirche del Carmine die Brücke zu den meisten seiner späteren Werke zu schlagen, in denen er sich wohl zum Virtuosenthum steigert, dabei aber auch die einfache Wahrheit der Natur aus den Augen verliert. Selbst ein früheres, von den bekannten Arbeiten das früheste Werk Filippino's, S. Bernhard in der Badia, stimmt vielmehr mit seinen späteren überein, als mit den Fresken in S. Carmine; weßhalb man auf die Vermuthung gekommen ist, daß sich Zeichnungen, oder wenigstens Entwürfe von Masaccio erhalten haben möchten, an die er sich als Vollender des von demselben begonnenen Werkes gebunden geglaubt hätte.

Im J. 1480*) malte Filippino im Auftrage des Francesco del Pugliese alle Campora für dessen Capelle in der Badia außerhalb Florenz eine Altartafel mit dem S. Bernhard und der Madonna, die ihm erscheint, um seine sinkenden Kräfte neu zu beleben.**) Der Künstler versetzt die Scene in eine ziemlich

*) Nach der Angabe Cinelli's und denen von Puccinelli in der Cronica della Badia fiorentina. Milano 1664. Das Bild ist noch wohlerhalten in der Kirche der Badia, Abbildung in meinen „Denkmalen" u. s. w. Taf. 43.

**) Seit der Belagerung von Florenz 1529 in der Kirche der Badia im Innern der Stadt, in einer Seitencapelle, rechts vom Haupteingang. — Dieses Gemälde Filippino's steht in einer so nahen Verwandtschaft zu einem ähnlichen seines Vaters (vergl. S. 238), daß man eine unmittelbare Einwirkung wohl voraussetzen darf.

wilde, waldige Felsenlandschaft, in deren Hintergrund auf der Höhe ein stattliches Klostergebäude steht. Der Heilige sitzt im Vordergrund auf lose über Steine gelegten Brettern vor einem Schreibepult, das in höchst primitiver Form aus einem Baumstrunk mit abgesägten Aesten, und einem rohen auf Holzscheiten ruhenden Bret zusammengesetzt ist. Neben ihm sind verschiedene Folianten aufgeschichtet; im Schreiben seiner „Homilien" begriffen, — erzählt die Legende, — schwanden ihm die Kräfte, daß er zitternd die Feder kaum halten konnte. Da rief er den Beistand der von ihm heilig verehrten und hochgefeierten jungfräulichen Mutter des Heilandes an — und siehe! sie stand vor ihm! Noch zitternd in erhobener Rechten die Feder haltend blickt er auf, sieht und erkennt die Madonna, die von 4 Engelknaben begleitet sich ihm naht und huldreich ihn anredet. Der Raum hinter diesen Gestalten ist fast ganz von Felsen und von Baumgruppen eingenommen, zwischen denen nur an einer Stelle ein Stück bewohnter Erde unter wolkiger Luft erscheint. 2 Mönche sieht man in Andacht, wie es scheint, vor einem Heiligenbilde knieen; 2 andere begrüßen sich vor der Halle eines Klostergebäudes; ein dritter kehrt mit einem gefüllten Sack von einer weltlichen Wanderung ins Kloster zurück. Phantasiereich, romantisch ist der Gesammteindruck des Bildes, aus welchem zugleich eine liebevolle Hingebung an die Natur in all ihren Erscheinungen, an Gras und Blumen, Bäumen und Gestein, und vor allen an die Menschengestalt spricht, bei welcher ihn gleichmäßig das Bestreben für Wahrheit wie für Schönheit Sinne und Hand beseelt hat. Bereits vor ihm war es gebräuchlich worden, Bildnisse in die Darstellungen heiliger Geschichte einzuflechten; für die Heiligen selbst indeß band man sich an Typen, oder suchte, wenn auch mit Hülfe von Naturstudien, sich deren zu bilden.

Ich erinnere nur beispielsweise an Benozzo's Dreikönigszug in Palazzo Riccardi, wo er wohl die Mediceer im Gefolge der Könige, aber nicht als die Könige selbst dargestellt hat. So konnte Filippino, ohne das Herkommen zu verletzen, den Stifter des Bildes in Verehrung des Heiligen und der Madonna anbringen, schwerlich aber hat er — wie Vasari erzählt — in der Madonna die Gattin des Stifters, in den Engeln ihre Kinder abgebildet. Vielmehr erkennen wir in den letztern die leiblichen Geschwister von Botticelli's Engelknaben, wenn nicht diese selbst wieder, und für Francesco's Gattin wäre wohl der passendste Platz an seiner Seite gewesen. Uebrigens sind die Engel, wie die heil. Jungfrau mit bewundernswürdiger Naturwahrheit und Feinheit gezeichnet und modelliert. Die Carnation, wie das Colorit im Allgemeinen ordnet sich, ohne im mindesten unnatürlich zu sein, dem Formensinn unter, der in möglichst plastischer Vollkommenheit seine Befriedigung findet.*) Der landschaftliche Hintergrund mit seinen schönen Baumgruppen, vielen kleinen Einzelheiten, und den zu dem Hauptgegenstand nur in mittelbarer Beziehung stehenden Episoden, die kunstvolle Construction des Naturtisches, das reichhaltige literarische Material neben demselben, sowie selbst der außerordentliche Fleiß der Ausführung weisen auf die Bekanntschaft mit der flandrischen Kunst hin, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, vornehmlich durch Rogier von der Weyde in Italien Eingang gefunden und großen Eindruck gemacht hatte. Bei all diesem Eifer für Naturgemäßheit muthet uns dennoch der Künstler zu, die höchst ursprüngliche Einrichtung der Studierstube des Heiligen in der Nähe seines stattlichen Klostergebäudes für glaubwürdig zu halten.

*) Wohl nur der Anordnung des Ordensgewandes des Heiligen ist es zuzuschreiben, daß seine Gestalt unverhältnißmäßig lang erscheint.

Wir wenden uns nun zu den Arbeiten Filippino's, die mehr als jede andere vor ihm seine Stellung in der Kunstgeschichte, seinen Einfluß auf die Zeitgenossen, wie seine weitreichende Nachwirkung bezeichnen, zu seinen Fresken der Capella Brancacci in S. Carmine, mit denen er das großartige, von Masolino und Masaccio begonnene Werk zum Schluß gebracht hat. Das ist die Todterweckung des Königsohnes durch Petrus; Petrus im Gefängniß, von Paulus besucht; Petri Befreiung aus dem Gefängniß; Petrus vor dem Richterstuhl Nero's und seine Kreuzigung.

Hier drängt sich — bei der Werthverschiedenheit der Bilder — sogleich die Frage nach der Zeitfolge ihrer Entstehung auf. Ich werde meine von Andern abweichende Ansicht zu begründen suchen.*) — Wir erinnern uns, daß Masaccio das Bild der untern Abtheilung links, mit Petrus auf dem Thron begonnen, aber unvollendet gelassen hatte. Es bildet diese Darstellung den Schluß zu der wunderbaren Erweckung des verstorbenen Königssohnes von Antiochien durch Petrus, die den übrigen Raum dieser Abtheilung einnimmt, die aber zu malen Masaccio durch den Tod verhindert worden. Mir scheint nun nichts natürlicher, als daß, wenn das verlassene Werk wieder aufgenommen werden sollte, der Anfang an der Stelle gemacht wurde, wo es verlassen worden war; zumal es sehr glaublich ist, daß sich noch Vorarbeiten dazu von Masaccio's Hand erhalten hatten.

Auch ist hier nicht nur das Bestreben deutlich sichtbar, sich an das Vorbild Masaccio's möglichst genau anzuschließen (wie denn auch die Frage nach der Grenze von dessen Arbeit vielfach

*) Crowe ꝛc. II. p. 437 lassen Filippino mit den Pfeilerbildern, als den vollendetsten beginnen, mit dem Petrus im Gefängniß und mit seiner Befreiung.

verschieden beantwortet worden und noch wird;*) sondern man erkennt auch wohl die noch wenig im Frescomalen geübte Hand im Vergleich zu der Freiheit und Sicherheit in der Ausführung der andern Bilder. Ich würde auch noch auf den Knaben, an welchem Petrus sein Wunder verrichtet, und der mir 12 bis 14jährig erscheint, mich berufen; wenn nicht eine solche Altersschätzung unsicher wäre; (wie denn Crowe ꝛc. ihm 16—17 Jahre geben). Nach Vasari hat Francesco Granacci — was er von diesem selbst gehört haben konnte — dem Filippino für jenen Knaben als Modell gedient. 1469 geboren, würde er auf 1481 bis 1483 als die Zeit des Beginnes von Filippino's Arbeiten in der Capelle hinweisen, vor welcher derselbe (22 bis 24 Jahre alt) bedeutendere Fresken wohl schwerlich ausgeführt haben konnte.

Noch ist sein dramatisches Talent sehr wenig entwickelt. Der von vieljährigem Todesschlaf erweckte Knabe kniet, nackt, aber ohne Andeutung des Zustandes, den er verlassen, halbaufgerichtet vor dem Wunderthäter, zu dem er weniger dankend als bittend die Hände und Augen emporhebt. Ohne sonderliche Gemüthsbewegung stehen eine Anzahl Männer im Kreis umher, und selbst der königliche Vater, Theophilus, sieht der Erfüllung seiner dem Apostel gegebenen alle denkbaren Menschenkräfte übersteigenden Aufgabe mit der Gleichgültigkeit eines unbetheiligten Zuschauers bei irgend einem gewöhnlichen Ereigniß zu. Filippino hat sein Thema, dem Herkommen gemäß, als eine Gelegenheit benutzt, seine Lust im Bildnißmalen zu büßen. Hatte die Kunst einmal möglichst bestimmte Individualisierung der Gestalten

*) Masaccio hat nach meiner Ansicht in dieser Abtheilung nur den Petrus auf dem Thron mit der ihn verehrenden Gruppe gemalt. Was daran sich reiht, scheint mir durchgängig von Filippino zu sein. Die Herausgeber des Vasari L. M III, 190, iv. d. glauben noch in einer Gruppe nächst dem König die Hand Masaccio's zu erkennen.

und Formen als ihr Ziel gesetzt, so mußte sie bald finden, daß keine noch so glückliche künstlerische Phantasie der Natur gleichkommen könnte an Reichthum und Mannichfaltigkeit der Charaktere, an Individualität und Genauigkeit der Züge und Formen; und so gewann allmählich das Bildniß die Stelle des Hauptzweckes der Darstellung, zumal wenn es dem Künstler vergönnt war, ausgezeichneten, durch Geist, Ansehn, Thaten oder Leiden, oder auch durch Schönheit hervorragenden Menschen ein Denkmal zu setzen. Und so brachte Filippino in einer Gruppe neben dem König einige seiner berühmten Zeitgenossen an, von denen Vasari uns Tommaso Soderini,*) den Vater des berühmten Gonfaloniere Piero nennt, ferner Piero Guicciardini,**) den Vater des Geschichtschreibers, Piero del Pugliese***) und den Dichter Luigi Pulci.†)

Bei den folgenden 4 Darstellungen aus der Lebensgeschichte Petri stoßen wir auf die Schwierigkeit, ihren innern Zusammenhang festzustellen. Es ist eine auffallende Thatsache, daß Kunstschriftsteller sich gegenüber der Frage nach dem Gegenstand einer Darstellung sehr häufig ganz gleichgültig verhalten; und dennoch frägt im Leben Jedermann vor einem Bilde, daß sich nicht sogleich selbst erklärt: „was stellt es denn vor?" Auf dem Hauptbilde der 4 genannten Fresken steht Petrus als Angeklagter vor seinem Richter; von den Darstellungen zu beiden Seiten enthält die eine seinen Tod, die andere seine Befreiung. Die Schwierigkeit, den Zusammenhang derselben unter sich zu finden, wächst, wenn man sich nach der Erklärung des Mittelbildes umsieht.††)

---

*) geb. 1403, gest. 1485. **) geb. 1454, gest. 1514. ***) geb. 1427, gest. 1494. †) geb. 1431, gest. 1486.

††) Vasari in der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen sagt (im Leben des Filippino) in dieser Beziehung: Filippino malte, wie St. Paulus den H. Petrus im Gefängniß besucht, und den Streit des Simon Magus

Die Apostelgeschichte (C. 12) erzählt uns die Verhaftung des Petrus durch Herodes, und seine Befreiung aus dem Gefängniß durch einen Engel. Von einer Anwesenheit des Paulus bei dem Verhör Petri, und seinem Besuch bei dem gefangenen Petrus weiß die Apostelgeschichte nichts; ja aus V. 25 des C. 12 geht deutlich hervor, daß er zur Zeit des erwähnten Ereignisses gar nicht in Jerusalem gewesen. Wir sehen uns somit von der Bibel an die Legende gewiesen, welcher schon das vorher besprochene Gemälde der Todtenerweckung angehört. Aber auch mit ihrer Hülfe läßt sich der Martyrtod des Apostels mit der Verantwortung vor dem „Proconsul" Herodes nicht zusammenfügen, da er, der Ueberlieferung nach, unter Nero in Rom stattgefunden. So bleibt uns keine andere Erklärung für das Hauptbild, als „Petrus vor dem Richterstuhl Nero's und seine Hinrichtung;" des Paulus Besuch aber und die Befreiung Petri gehören in die Geschichte der frühern Verhaftung durch Herodes.

---

mit Petrus vor Nero und die Kreuzigung des letztern. In der zweiten Ausgabe legt Vasari den Hauptnachdruck auf die in den Gemälden befindlichen Bildnisse und übergeht den geschichtlichen Inhalt mit Stillschweigen. Wie üblich haben Spätere, wie Patsch (Vita di Masaccio, Firenze 1770) u. A. sich einfach an den „Simon Magus" des Vasari gehalten. Lastri in der Etruria Pittrice 1791 nennt die Darstellung „Disputa dinanzi al Proconsolo". v. Rumohr „Ital. Forsch." II, 175 bezeichnet den Gegenstand des Bildes als: „Paulus und Petrus vor dem Proconsul, dem der Künstler hier die Insignien eines Cäsaren und den Charakter des Nero gegeben hat." Padre Tanzini in seinem Text zu C. Lasinio's Abbildungen erklärt sie als Streit des Paulus und Petrus mit Simon Magus; Gaye im Carteggio II, 469 ff. führt das Bild an als „Disputa des Paulus und Petrus vor dem Proconsul", und ihm folgt A. v. Reumont mit der gleichen Bezeichnung (Kunstblatt 1848 Nr. 30). Auch Crowe und Cavalcaselle II, 438 erklären das Bild einfach als „Die Apostel vor dem Proconsul". Die Herausgeber des Vasari L. M. wechseln sowohl im Commentario zum Leben Masaccio's Bd. III. als im Commentario zum Leben Filippino's Bd. V. ab mit der Bezeichnung „Paulus und Petrus vor dem Proconsul" und „die Disputa vor Nero".

Die Auffindung der Zeitfolge unterliegt nun keinen Schwierigkeiten: ohne Zweifel hat Filippino nach der Vollendung des Bildes vom Königssohn das links daran stoßende, „Paulus bei Petrus vor dem Gefängniß" in Angriff genommen. Die ungewöhnliche Großartigkeit und ausdrucksvolle Einfachheit der Gestalt des Paulus, die einen so großen Eindruck selbst auf Raphael gemacht, daß er sie in seine „Predigt zu Athen" übertragen hat, läßt vermuthen, daß eine Zeichnung Masaccio's dem Filippino dafür zu Gebote gestanden.

Die Befreiung Petri aus dem Gefängniß geschieht in Gegenwart einer schlafenden Wache durch einen Engel, welchem Petrus etwas zögernd folgt. Diese beiden Bilder nehmen die schmalen Stellen am Eingang der Capelle unter den Bildern aus der Genesis ein und es folgt nun an der Wand zur Rechten die Anklage des Petrus vor Nero,*) nach allgemeinem Urtheil das bedeutendste Frescogemälde in Florenz und eines der ersten Meisterwerke der italienischen Kunst überhaupt. Petrus hat in apostolischem Feuereifer das Bild eines heidnischen Gottes umgestürzt und steht nun als Gefangener, von einem Diener der Gerechtigkeit an der Brust gepackt, vor Kaiser Nero, als dem obersten Richter, und seinen Beisitzern, die neben ihm zu beiden Seiten Platz genommen. Paulus, der seinem Genossen gefolgt, steht unbehelligt hinter ihm; eine Anzahl Zeugen neben ihm und vor ihm. Die entweihte Statue des Gottes liegt als Belastungszeuge vor ihm auf dem Boden. Hier zeigt Filippino die auf dem ersten Bilde noch sehr geringe Kraft dramatischer Darstellung in voller Entwickelung: klar, energisch und wahr ist der Vorgang geschildert: Polizeistrenge, apostolischer Eifer, Ausspruch imperatorischer Machtvollkommenheit, neben kalter und tiefernster Er-

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. Taf. 44.

wägung, welche sodann in den Nebengruppen allmählich ausklingt. Die Composition zeigt einen großen Fortschritt zu wohlgeordnetem Aufbau in gesonderten und doch zum Ganzen verbundenen Gruppen. Formengebung und Charakteristik gehen in der Individualisierung weit über alles Bisherige hinaus, ohne sich — selbst bei den eingefügten Bildnissen — in's Kleinliche zu verlaufen. Der Styl der Gewänder behauptet die alte Einfachheit mit bezeichnenden Motiven und breiten Flächen. Die Modellierung wird ohne grellen Gegensatz von Licht und Schatten bewirkt; in der Färbung ist ein gesättigter Localton herrschend; der Farbenauftrag ist pastos und glatt.

Nur theilweis von dieser Darstellung durch eine senkrechte Mauer geschieden wird uns die Folge von der Anklage und Verurtheilung des Apostels vor Augen gestellt. Drei Henker sind beschäftigt, den seiner Kleidung völlig beraubten Apostel an ein verkehrt aufgerichtetes Kreuz zu heften, indem sie nach Annagelung der Hände die Beine an einem Strick in die Höhe ziehen. Bei dieser grausigen Scene, die man selbst im Bilde nicht ohne Erschütterung betrachten kann, stehen 3 Männer rechts, 4 Männer links, als eiskalte, ruhige Zuschauer! So wenig war noch Filippino klar und fest in Bezug auf dramatische Darstellweise. Dafür hat er die Hinrichtung, wie das Verhör des Apostels als Gelegenheit betrachtet, für die Zeugen der Ereignisse Bildnißgestalten nach dem Leben zu verwenden. Und so hat er zur Rechten Nero's den Antonio Pollajuolo im Gespräch mit dem Sensale Raggio (der durch ein Modell zur Hölle Dante's sich einen Namen gemacht), rechts aber in der Ecke des Bildes sich selbst und seinen Meister Botticelli abgebildet.*)

Wie alle Frescobilder der Capelle, so ist auch dieses sehr

*) Ich nehme dieses an im Gegensatz gegen Vasari, der den gleich-

vernachlässigt, so daß an manchen Stellen der Staub in die Farben eingedrungen ist und sie blind gemacht hat.

Hier dürfte es angemessen sein, einer Folge von Frescogemälden zu gedenken, welche die kleine Bruderschaftscapelle der Buonomini von S. Martino in Florenz schmücken. So lange man noch die Fresken Filippino's in der Capelle Brancacci auf Rechnung Masaccio's schrieb, galten auch die Bilder in S. Martino für eine Arbeit Masaccio's. Nichts ist natürlicher, als daß sie nun dem zugeschrieben werden, der früher für Masaccio galt.*)

Den Gegenstand dieser Gemälde bilden die „Werke der Barmherzigkeit" mit dem Titelheiligen, dem vielgerühmten Wohlthäter der Armen. Die Reihenfolge beginnt mit einem Traum des H. Martin, in welchem ihm der Weg des Heils zum Bewußtsein kommt. Dann theilt er einem Nackten die Hälfte seines Mantels mit. Danach folgt die Bestattung eines Todten; die gastliche Aufnahme von Pilgern; der Besuch eines Gefangenen; ein Krankenbesuch; die Bekleidung der Nackten; Vertheilung von Wein; Erziehung von Kindern. (Die 3 letzten Bilder an der Fensterseite sind ganz unkenntlich geworden.) Von großer Lebendigkeit ist der Krankenbesuch, die Befreiung aus dem Schuldgefängniß, die Aufnahme der Pilger und die Todtenbestattung.

gültigen am weitesten rechts stehenden Zuschauer bei der Kreuzigung Petri als Botticelli abbildet, eine Stelle, die doch schwerlich der Schüler seinem Meister angewiesen haben wird! Uebrigens sind die gedachten Bildnisse unverwerfliche Zeugnisse für die Entstehungszeit (um 1485) des Bildes. Botticelli war 1447, Filippino 1460 geboren.

*) Besagte Bruderschaft, 1441 von Bisch. Antonino gestiftet, hatte bis zum Jahre 1470 keine eigene Behausung, sondern begnügte sich mit einem Theil der Kirche der Badia, der ihr für ihre Zwecke überlassen worden. 1481 erwarb die Bruderschaft den Raum als Eigenthum, der das jetzige Oratorium bildet. In diese Zeit demnach wird man mit Recht die Ausmalung desselben stellen, was mit der Vollendung der Capella Brancacci und mit Filippino leicht in Uebereinstimmung zu bringen wäre. Vgl. Richa, Chiese ꝛc. I, 208. 209. 227.

Alle Motive sind — und zwar mit sicherem künstlerischen Blick — aus dem wirklichen Leben genommen. Es sind Lebensbilder, wie sie Jedermann im Haus, auf Markt und Straßen vor Augen haben könnte, aber, da sie einem bestimmten Gedanken zum Ausdruck dienen, von allgemeiner Bedeutung und deßhalb auch nicht in Weise eines Genrebildes, mit Betonung der Zufälligkeiten und Natürlichkeiten, sondern des geistigen Inhalts dargestellt, im Styl der historischen Kunst, in freien und schönen Formen ausgeführt. In der Färbung folgen sie dem kräftigen, etwas bräunlichen Ton der Fresken in der Capella Brancacci.

Ungefähr in dieselbe Zeit*) fällt die große Tafel, welche er an Pietro Perugino's Statt, der, in Rom vom Papst in Anspruch genommen, den in Florenz eingegangenen Verpflichtungen nicht nachkommen konnte, für den Saal der Achte im Palazzo Pubblico gemalt, und welche jetzt (bez. Nr. 1219) in der Sammlung der Ufficien aufbewahrt wird. In einer Art Chorraum mit rechtwinkligen Ecken sitzt auf einem Nischenthron Madonna mit dem nackten Kind auf dem rechten Schooß. Es hat im Gebetbuch der Mutter geblättert und sieht nun höchst liebevoll dem greisen Bischof Zanobius ins ehrfürchtige und Ehrfurcht zeigende Angesicht, der beide Hände auf der Brust kreuzt. Neben diesem steht der Täufer mit dem Kreuzstab und seiner stereotypen prophetischen Handbewegung; auf der andern Seite schaut St. Bernhard, ein offenes Buch in der Hand, zum Kind und zur Madonna auf und St. Victor, der Bischof, neben ihm neigt mit andächtiger Hingebung sein Haupt. In der Höhe schweben 2 Engel und halten eine Rosenguirlande, an der eine goldene Krone befestigt ist, und streuen Blumen herab. Das leider fast ganz übermalte Bild hat die Unterschrift Anno Salutis MCCCCLXXXV

*) 31. Dec. 1482. S. Gaye, Cart. I. p. 579.

D. Febr. XX. — Soweit Filippino's Arbeiten in S. Carmine von dem H. Bernhard in der Badia sich entfernen, so weit, wo nicht weiter noch entfernt ist die eben beschriebene Tafel von jenen Fresken. Man sieht darin den Filippino gewissermaßen aus Botticelli herausgewachsen zu seiner immer stärker hervortretenden Eigenthümlichkeit. Die Anordnung ist streng symmetrisch und perspectivisch, so daß die Figuren sich frei bewegen können. Die Motive sind ausdrucksvoll ohne alle Uebertreibung; das Kind bildet für Alle das Ziel der Gedanken; alle Linien sind fließend (nur die schwebenden Engel biegen die Knie in scharfen Winkeln); in allen Gestalten lebt wahres Gefühl und fein und schön sind die Charaktere gezeichnet. Die Farbenzusammenstellung ist bis auf das etwas grellweiße Gewand Bernhard's harmonisch; der rothe Grund der Thronnische bildet einen wohlthuenden Contrast zum Grau der Architektur. Die ersten Spuren des Bestrebens nach geschlossener Haltung sind sichtbar, wenn auch die Engel mit etwas grellen Farbengegensätzen noch eine Ausnahmestellung behaupten.

Vielleicht auch aus dieser Zeit (eine bestimmte Angabe fehlt uns) stammt das herrliche Tempera-Gemälde in der Capella Nerli im rechten Kreuzschiff von S. Spirito, in welchem Filippino aus der hergebrachten Sonntags-Kirchenstimmung den Uebergang zur gemüthlichen Auffassung des Lebens der Heiligen gesucht hat. Wohl ist es dem Donator Tanai de' Nerli und seiner Gattin — (zwei erdenklich schönste Bildnisse mit feinster Auffassung der Natur und der Charaktere!) — heiliger Ernst mit ihrer Andacht: aber schon ihre Schutzheiligen, Bischof Martinus und Katharina, haben die feierlichen Mienen mit heiter freundlichen vertauscht, und das Christkind langt vergnügt nach dem schönen Spielzeug eines glänzenden Kreuzchens, das Giovanni knieend ihm darreicht. Freilich schleichen sich mit dieser Abschwei-

fung aufs weltliche Gebiet auch einige weltliche Liebhabereien von zierlichem Kopf- und Halsputz mit Bändern und Shäwlchen ein, wie sie in spätern Werken des Meisters in üppiger Fülle hervortreten. Nicht minder gefällt er sich in Episoden, die ihm neben einer nur gedachten Welt die wirkliche aufschließen. So sieht man hier im Hintergrund den Borgo di S. Frediano mit dem Thor gleichen Namens, bei welchem Sgre. Tanai vom Pferde gestiegen, das er einem Diener übergibt, und die Tochter umarmt, die, von einer Magd begleitet, ihm zur Begrüßung entgegen gegangen war.

Eine große Aufgabe führte Filippino gegen Ende des Jahrzehnts nach Rom, wo er in S. Maria sopra Minerva eine ansehnliche Capelle für den Cardinal Caraffa in Fresco ausführen sollte. Da er seinen Weg über Spoleto nehmen konnte, wo sein Vater begraben liegt, so übertrug ihm Lorenzo de' Medici die Sorge für ein Grabmal desselben, das denn auch nach seiner Zeichnung ausgeführt worden ist. Die Minervakirche gehörte den Dominicanern und selbstverständlich ward eine Verherrlichung ihres Ordens in einem ihrer vorzüglichsten Vertreter Filippino's Aufgabe. 1464 bis 1471 hatte Cardinal Olivieri Caraffa die gedachte Capelle zu Ehren des H. Thomas von Aquino und der H. Jungfrau erbaut. Damit war die Aufgabe der malerischen Ausschmückung, für welche Filippino berufen worden, festgestellt und er führte sie mit Beihülfe des Raffaellino del Garbo aus, dem er die Deckenbilder (die Sibyllen, übertrug. An der linken Wand malte Filippino unterhalb der Lunette, mit dem Sieg des Glaubens über den Unglauben und der Hoffnung über die Verzweiflung, die Vision des Heiligen, der von dem Crucifix, vor und zu dem er gebetet, die Worte vernommen: „Bene scripsisti de me, Thoma!“*) Die gegenüber

*) Das von Pius V. dem Papst Paul IV. in der Capelle errichtete

liegende Wand ist dem Sieg des Christenthums über den Islam gewidmet, welcher letztere (in der Lunette) als ein überwundner bärtiger Mann in morgenländischer Tracht dargestellt ist.

Der Sieg des Christenthums über den Islam wird aber noch weiter ausgesponnen in dem großen Wandgemälde der rechten Seite, wo St. Thomas, von den vier Cardinaltugenden umgeben, auf dem Thron sitzt, und auf den zu seinen Füßen mit Büchern niedergeworfenen arabischen Gegner Averroes zeigt, während eine Anzahl müßiger Zuschauer oder Zuhörer einige über ketzerische Schriften, deren mehre mit den Namen Arrius und Sabellius bezeichnet sind, ihre Bemerkungen sich mittheilen. Den größten Theil des Bildes nimmt eine Prachtarchitektur im Renaissance-Styl ein, an welcher der Künstler sich nicht nur als Kenner der modernen Bauformen, sondern auch als Meister der Perspective hat erweisen wollen; allerdings auf Kosten seiner eigentlichen Aufgabe, die er möglichst unvollkommen, ohne sprechende Motive, ohne Phantasie und Schönheit der Anordnung wie der Formengebung gelöst hat.**)

Ungleich besser ist das Altargemälde mit der Verkündigung und dem Stifter, der vom H. Dominicus der Madonna empfohlen wird. Die Wand dahinter ist von der Himmelfahrt Mariä eingenommen, als deren Zeugen die Apostel ihren Sarkophag umstehen, ein Frescobild, in welchem Filippino, wie es scheint, wieder mehr zu sich selbst gekommen ist. Die Erklärung

Grabmal verdeckt dieses Gemälde, von welchem Crowe ꝛc. II, 442 folgende Beschreibung geben: „Der Heilige kniet neben 2 Engeln vor dem Crucifix. Das Erstaunen über das Wunder ist in einem anwesenden Mönch gut ausgedrückt, in der Aufregung, mit welcher ein junger Mensch einen Eintretenden durch die Erzählung des Ereignisses in Verwunderung setzt. Ein Knabe läßt, von einem bellenden Hund erschreckt, sein Brod zu Boden fallen; 2 Frauen nehmen eine beobachtende Stellung ein und eine junge Person kommt die Stufen herab unter Arcaden, durch die man in's Freie sieht."

**) Abbildung bei Rosini ꝛc. Taf. LXVIII.

liegt nicht zu fern. Hatte er es hier mit typisch gewordenen mythologischen Aufgaben, mit einer Art geschichtlicher Berechtigung zu thun, so war er für den Sieg des Thomas von Aquino über Averroes auf die Form der Allegorie verwiesen. Taddeo Gaddi (in der Spanischen Capelle), Francesco Traini (in Pisa) konnten, mit ihren, vom Realismus kaum berührten Gestalten, zum Ausdruck ihres Gedankens einer vorwiegend sinnlichen Bildersprache sich bedienen; wenn aber Filippino den gelehrten und gefeierten Dominicaner auf einem Thron sitzend darstellen soll, wie er in Gegenwart einer unbetheiligten Zuschauermenge mit seinen theologischen Büchern seinen wissenschaftlichen Gegner zu Boden geworfen, daß dieser sich zu seinen Füßen krümmt, wie ein zertretener Wurm, so passen dafür die realistischen Formen des 15. Jahrhunderts nicht mehr, so daß sie leicht den Künstler mit sich selbst in Widerspruch bringen konnten, dem er bei den Aposteln am Grabe der Mutter Jesu noch nicht ausgesetzt war. — Bereits 1489 war Filippino mit diesen Fresken beschäftigt, die er im Mai 1493 beendigt hatte, wie aus einer von dem Cardinal Caraffa an Papst Alexander VI. ergangenen Einladung dieses Datums in die Capelle zu ersehen ist.*)

Nach seiner Rückkehr von Rom ward Filippino noch einmal veranlaßt, für D. Ghirlandajo einzutreten, welcher 1491 ein Altarbild für die arme Bruderschaft S. Francesco del Palco außerhalb Prato übernommen, ohne die Zeit für die Ausführung desselben finden zu können. Es stellt Christum dar, wie er mit den blutigen Zeichen der Kreuzigung seiner Mutter im freien Felde erscheint; in der Predella seinen Leichnam auf dem Sarkophag, von einem Engel gehalten, und von den HH. Franz, Dominicus, Augustinus, Monica, Clara und Cölestinus beklagt.

*) S. Vasari L. M. V. p. 248 und Crowe ꝛc. II, 441. 3.

Das Gemälde, 1495 ausgeführt, bei der Aufhebung des Convents 1785 verkauft, befindet sich jetzt in der Pinakothek zu München (Saal IX. 563). — Wir haben bisher eine große Verschiedenheit in den Werken Filippino's wahrgenommen; in allen aber einen Künstler von sehr bedeutenden schöpferischen Kräften, geist- und gedankenreich und von einem hohen Schönheitssinn geleitet. Wie soll man sich die Entstehung eines Gemäldes, wie des hier genannten, erklären, das von alledem das gerade Gegentheil ist? Im Vorgrund einer weiten, ziemlich kleinlichen Landschaft kniet Christus, den unbekleideten Leib zum Theil mit einem lichtblauen Tuche bedeckt, vor seiner Mutter, die vor ihm in die Knie gesunken; er legt seine Linke in die Seitenwunde und macht mit der Rechten eine declamatorisch bedauernde Bewegung, die er durch Kopfhaltung und Mienen wiederholt; die Mutter spricht, und zwar genau mit denselben Bewegungen und Mienen, dieselbe Empfindung aus. Dazu ist Christus durch die Farbe der Carnation als Leichnam bezeichnet. In der Luft erscheint, von Kinderengeln getragen, die Halbfigur des segnenden Gott Vaters; zu seiner Rechten der Engel der Verkündigung, zur Linken Maria, beide Halbfiguren in der Luft auf gelbem Grunde. Auch abgesehen von der nichts weniger als erfreulichen Formengebung und Ausführung ist die Composition durch den Mangel an Gedanken und irgend einem Zusammenhang ein greller Gegensatz gegen Alles, was wir von Filippino kennen, und nicht einmal durch die Bestimmung für eine Bruderschaft zu erklären, die zu arm war, die vertragsmäßig mit Ghirlandajo festgesetzte Summe aufzubringen.

Die Freude am Dasein, an einer an Genüssen, Glanz und Pracht reichen, wie durch geistige Größen ausgezeichneten Gegenwart hatte das ganze Leben, namentlich in Florenz, derart durchdrungen, daß es auch der Kunst zum Spiegel selbst für die Ver-

gangenheit geworden war und Jetzt und Einst, wie wir gesehen haben, in ihren Werken häufig in einander flossen zu unleugbarer Beeinträchtigung der Wahrheit. — Im so genannten Saal des Baroccio in den Uffizien (Nr. 202) wird ein wohlerhaltenes Bild der Anbetung der Könige von Filippino aufbewahrt, das er einst für S. Donato al Scopeto außerhalb Florenz gemalt hat. Es ist ein großes Spectakelbild mit einer Unzahl von Figuren bis in die Ferne der weiten Landschaft, und mit einem Aufwand von Neugierde, Erstaunen, Bewunderung, als ob irgend etwas Außerordentliches zu sehen wäre. Freilich! das kleine Kind auf dem Schooß der Mutter streckt dem alten König, der vor ihm voll Ehrfurcht in's Knie gesunken, sein Füßchen zum Kuß hin. Selbst St. Joseph bückt sich nach vorn, um das Wunder zu sehen. Was indeß noch größere Verwunderung erregt, ist, daß man bei einer viel mehr als tausend Jahre alten Begebenheit nicht allein Florentinische Waffen und Trachten des 15. Jahrhunderts, sondern wirkliche Personen der Zeit erblickt: in dem Astrologen mit dem Quadranten in der Hand Herrn Pier Francesco, Sohn des Lorenzo di Giovanni d'Averardo, genannt Bicci; in dem jungen König, dem ein Page die Krone vom Haupte nimmt, den Giovanni di Pier Francesco, des Vaters des Giovanni della Bande nere; und in dem Jüngling, der ihm das goldene Gefäß darreicht, einen seiner Vettern, auch Pier' Francesco geheißen; sämmtlich Mitglieder der Familie Medici. Dem Ganzen übrigens fehlt die nothwendige Haltung; es sondern sich keine Gruppen; die Farben stehen grell neben einander, mit Uebergewicht von Roth und Orange, Schwarz und Dunkelblau; der Ausführung aber sieht man die Leichtigkeit und Meisterschaft an, mit der das Bild gemalt ist. Auf der Rückseite findet sich die als ächt erkannte Inschrift: Filippus me pinsit de Lipis Florentinus addi 29 di marzo 1496.

Hat Filippino mit diesem Bilde nicht allen Anforderungen entsprochen, zu denen wir uns ihm gegenüber berechtigt glauben, so hat er dafür in einem seiner nächsten Werke sie und sich selbst weit übertroffen: in dem Tabernakel der Straße Sta. Margherita zu Prato.*) Es ist ein Madonnenbild in Fresco von größter Schönheit. Die heil. Jungfrau steht vor einer steinernen Bank, deren Seitenlehnen von Sphinxen gebildet sind. Ein Halbkreis von nackten, nach unten durch Wolken verhüllten Kinderengeln umgibt Hände faltend den Kopf der Madonna; zwei ebenfalls nackte, halb durch Wolken gedeckte Engel halten eine goldene Krone über denselben, den sie mit ihrem (ehedem) blauen Mantel bedeckt hat. Das nackte Kind trägt sie auf dem linken Arm und reicht ihm mit der Rechten einen Reichsapfel. Ihr Antlitz ist von großer Formenschönheit. Mit unendlich lieblichem, liebevollem, jungfräulich mütterlichem Ausdruck sieht sie zu ihm nieder. Das Kind aber, die Linke auf dem Reichsapfel, die Rechte auf der Brust der Mutter, wendet sich links zur Seitenwand, wo die H. Katharina kniet, mit einem grünen Kleid unter dem ockerrothen Mantel angethan, einen Palmzweig in der Linken, die Rechte auf der Brust, das blonde wunderschöne Haupt mit dem Ausdruck frommer Hingebung geneigt. Ein jugendlicher Heiliger, ebenfalls in Roth und Grün gekleidet, mit einem Hirtenstab in der Linken, einer Feder in der Rechten,**) steht hinter ihr und wendet sich dem Kinde zu. Gegenüber kniet die H. Margarethe mit dem Drachen (dem Gegenstand der Bewunderung Vasari's!), das blonde Haar mit einem weißen Schleier umwunden, den

*) Es ist sehr schwer zugänglich. Ein Bürger in der Nähe hat den Schlüssel zu der Glasthüre, die bei dem dunkeln Grund als blendender Spiegel wirkt; ist aber stets zufällig in campagna und hat den Schlüssel mit sich genommen!

**) Nach den Herausgebern des Vasari I. M. V, 246. 4. St. Stephanus.

Hals mit einem blauen Tuch; außerdem in Roth und Grün gekleidet. Mit gefalteten Händen neigt sie sich gegen die heilige Jungfrau. Hinter ihr steht, an seiner Glocke kenntlich, St. Antonius der Einsiedler, in brauner Kutte, mit beiden Händen auf einen Stab gestützt, — ein ehrwürdiger schöner Greisenkopf in Profil, geneigt, mit langniederwallendem weißen Bart. — Auf der Bank hinter der Madonna liegen Bücher, aus deren einem ein Zettel vorschaut mit der Inschrift „Sustine et astine". Den Hintergrund bildet blaue Luft. Die weibliche Carnation ist klar und rosig; die Formen sind von idealer und doch ganz natürlicher Schönheit; jede Bewegung einfach und wahr empfunden; die Zeichnung, vornehmlich der Hände, sehr vollkommen; der Ausdruck im höchsten Grade seelenvoll; die technische Behandlung meisterhaft. Das — mit einem in gelbbrauner Farbe gemalten und mit Arabesken verzierten Rahmen eingefaßte — Bild ist vielfach beschädigt; namentlich ist vom blauen Mantel der Madonna die Farbe ganz verschwunden. Am besten erhalten sind die Seitenheiligen und das Kind. An zwei Dreiecke innerhalb der Verzierung des Bogens vom Tabernakel ist die Jahrzahl MCCCC—LXXXXVIII vertheilt.

Um diese Zeit führte Filippino auch allgemach einen umfassenden Auftrag aus, den er bereits am 21. April 1487 übernommen hatte: die Frescomalereien in der Capella Filippo Strozzi in S. Maria novella zu Florenz. Man kann von denselben mit vollem Rechte sagen, daß mit größerer oder auch nur mit gleichgroßer Virtuosität kein Künstler des 15. Jahrhunderts in Fresco gemalt hat. Die Gestalten erscheinen auf den Wänden wie von selbst entstanden, leicht und frei, so daß eine Methode des Farbenauftrags schwer aufzufinden ist. Allerdings sind sie auch nicht frei von dem der Virtuosität im Allgemeinen anhaftenden Gebrechen der Ueberschreitung der Gren-

zen des Styls, einer gewissen Uebertreibung der Darstellung und selbst der Zeichnung, so daß man sie der Manieriertheit beschuldigt, ja geradezu als Beispiele des Verfalls bezeichnet hat.*) Dennoch enthält das Werk außerordentliche Schönheiten, die den Vergleich mit den vollkommensten Leistungen der nächstfolgenden Glanzzeit der italienischen Kunst nicht zu scheuen haben. Den Hauptinhalt bilden Ereignisse im Leben der Apostel Philippus und Johannes (nach der Legende); in Verbindung mit alttestamentlichen und allegorischen Gestalten und einem großen Reichthum von Ornamenten. An der Decke sitzen — stark abweichend vom Herkommen — halbliegend am Boden, seitwärts gewendet die „Patriarchen": Adam neben der Schlange mit dem weiblichen Kopf, Noah mit dem Füllhorn, Abraham mit dem Messer neben dem Opferaltar und Jacob mit einem Buche; eingefaßt mit Engelköpfen und vielen reichen Ornamenten. Die Hauptbilder, je 2 über einander, nehmen die beiden Seitenwände rechts und links ein, und zwar in der Folge von unten nach oben. Das von Filippino bereits in S. Maria sopra Minerva angewandte System der Anordnung, nach welchem der größte Theil des für das Bild bestimmten Raumes von Architektur eingenommen ist, hat er auch hier befolgt, und damit allerdings das Interesse von der eigentlichen Darstellung theilweis abgelenkt. Die Scene spielt vor einem Tempel des Mars, der in etwas phantastischer Architektur als Rundbau hoch aufgerichtet die Mitte einnimmt. Vor ihm steht der Apostel Philippus und beschwört mit hocherhobener Rechten den unreinen Geist, der darin als Gottheit sich verehren läßt, den Tempel zu verlassen. Und es geschieht wie er gebietet: der falsche Gott, während Mars wie eine lebende Person, mit dem Donnerkeil des Jupiter in

*) „Seine Manier ist überladen und schal geworden." Crowe ꝛc. II, 448.

der Rechten, in phantastischer Kriegertracht auf seinem Postamente stehen bleibt, kriecht als Drache in seiner wahren Gestalt aus dem Tempel hervor; tödtet aber beim Hervorkriechen einen Jüngling, der sich unvorsichtig genaht, mit seinem giftigen Hauche. Sehr energisch ist die Handlung des Exorcismus ausgedrückt; schön und wahr das plötzliche Zusammensinken des Jünglings, dessen Beine schräg mit den Knieen gegen einander stehen, während Kopf und Arme schlaff herabsinken. — Im oberen Raume ist die Kreuzigung des Philippus gemalt. Hier liegt der Nachdruck ganz in der äußerlichen Wahrheit. Die Vorkehrungen und Anstrengungen, das Kreuz mit dem Missethäter (denn von einem Heiligen ist keine Spur zu entdecken!) in das dafür in die Erde gegrabene Loch zu schieben und aufzurichten, sind dem Gerüstaufschlagen bei Häuserbauten genau abgesehen; für die Henker die rohesten, abschreckendsten Modelle ausgesucht; das Militär und der Präfect sind in die barockste Römertracht gekleidet. — Die Erweckung der Drusiana, eine angebliche Wunderthat des Johannes, ist auf der Wand gegenüber und ebenfalls mit großer dramatischer Wahrheit abgebildet*); aber auch voll Uebertreibung und nichts sagender Episoden. Oft scheint es, als ob der Künstler für einen plötzlichen Einfall, oder für einen soeben auf der Straße empfangenen Eindruck eine Stelle gesucht, und dafür ohne Wahl und Ueberlegung die erste beste genommen habe. So hier, wo er neben die gewaltige Wunderthat ein Paar Kinder stellt, die sich vor einem Hündchen fürchten, das am Gürtelbande eines andern Kindes zerrt und dasselbe veranlaßt, Schutz bei der Mutter zu suchen. Uebrigens steht gerade an dieser Stelle eine Gruppe wunderschöner und geschmackvoll gekleideter Frauen, die an die Anmuth raphaelischer

*) Die Haupthandlung in meinen „Denkmalen" u. s. w. II. Taf. 45.

Gestalten erinnern. Mit feinem Gefühl ist die That des im Greisenalter dargestellten Johannes ausgedrückt, als im Namen eines Mächtigern ausgeführt, und schön das frohe und doch noch schwankende Erstaunen der Erweckten, vor welcher — als einer lebendigen Leiche — einige alte Weiber entsetzt die Flucht ergreifen. — Bei dem Martyrium des Johannes, der in siedendem Oele den Tod finden sollte (dem Bilde über der Erweckung), hat Filippino das Wunder durch die verschiedene Wirkung des Feuers bezeichnet, indem der Henker sich vor der Flamme scheut und schützt, die er schürt, während der Heilige, rings umgeben von ihr, kein Zeichen des Schmerzes sehen läßt. An der Fensterwand sind allegorische Gestalten, Glaube, Liebe u. s. w., einige mit musikalischen Instrumenten, in grüner Erde gemalt, phantasiereich und schön, aber im Reichthum der Ornamente fast erstickend.*)

In der Capelle Isolani in S. Domenico in Bologna ist ein Gemälde Filippino's von 1501, das neben einigen Eigenheiten eine Fülle malerischer Schönheiten und poetischer Motive enthält. In einer Pilasterhalle mit Halbsäulen sitzt Maria auf einem marmornen Sessel und hält auf ihrem linken Schooße das nackte, nur theilweis mit einem Schleier umwickelte Kind, das sich vorbückt, um der vor ihr knieenden Katharina den Ring an den Ringfinger der linken Hand zu stecken. Hinter ihr steht St. Paulus mit dem Schwert und erhebt staunend die Rechte; und neben ihm St. Sebastian, nur mit einem weißen Tuch um die Lenden, die Arme auf dem Rücken gebunden, einen Pfeil im Schenkel und betrachtet aufmerksam die seltsame Handlung. Rechts hinter Maria hat sich St. Petrus aufgestellt mit

*) Die im J. 1753 vorgenommene Restauration der Capelle und der Fresken hat sichtbare unerfreuliche Spuren zurückgelassen.

den Paradieses-Schlüsseln und macht mit seinen Blicken eine strenge Bemerkung, während Johannes Baptista nur Verwunderung ausdrückt. Auf dem Gesims der Halle sieht man Engel mit brennenden Kerzen in den Candelabern und hoch oben — in ganz kleiner Gestalt — den ewigen Vater. Eine nahebei komische Rolle in dieser dramatisch gehaltenen Darstellung ist dem h. Joseph zugefallen. Die Verlobung mit St. Katharina ist ohne sein Wissen angeordnet worden; er sieht von fern die Versammlung und kommt nun höchst mürrisch von rückwärts die Stufen herauf nach der Halle. Deutlich liest man in seinen Mienen die Frage: „Was geht denn da vor in meiner Familie, wovon ich nichts weiß?"

Die symbolische Bedeutung der Legende tritt vor der dramatischen Auffassung zurück: mit ernster Miene und vorsichtiger Sorgfalt steckt das Kind den Ring an den Finger der Heiligen, die nicht träumerisch fromm, sondern mädchenhaft beglückt ihn hinnimmt. Die Zeugen sind alle aufmerksam auf die Handlung gerichtet, und so geordnet im geschlossenen Halbkreis, daß das Kind den Mittelpunkt desselben bildet, nach welchem Aller Köpfe sich neigen. Der Styl ist idealschön mit realistischer Strenge; nur in den Gewändern etwas überladen und durch eine Putzsucht beeinträchtigt, die schon von Fra Filippo und Botticelli eingeführt, mehr und mehr um sich gegriffen zum Nachtheil der Charakteristik; (denn wie nimmt St. Paulus sich aus mit einem feinen Shawlchen um die Brust!) Sonst sind die Charaktere individuell und gut gezeichnet, und dabei typisch gehalten; alle Bewegungen natürlich und gemäßigt, wie denn z. B. Maria — eine junge, gute und schöne Mutter — das sich vornüberbückende Kind zart und sicher gefaßt hat. — Die Carnation erscheint durch graue Schattentöne etwas kalt; die Färbung im Allgemeinen bei starken Gegensätzen harmonisch; die Ausführung sehr glatt. Auf einem scheinbar

angehefteten Zettel rechts unten steht: Opus Filippini Flor. pict. A. S. MCCCCCI.

In demselben Jahr, 1501, hatte Filippino ein Gemälde für den Audienzsaal der Prioren von Prato übernommen und nach der darauf befindlichen Inschrift 1503 beendigt:*) eine Madonna mit dem Kind, und dem vor ihnen knieenden Johannes Bapt. Es wird gegenwärtig in der städtischen Galerie aufbewahrt, ist aber durch Beschädigungen und Uebermalungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

In S. Teodoro zu Genua ist ein sehr schönes Bild Filippino's, der H. Sebastian zwischen Johannes dem Täufer und Franciscus, darüber eine Lunette mit Maria und dem Kind zwischen 2 Engeln, wohl erhalten und bezeichnet: Philippinus Florentinus faciebat MDIII.

Ich komme nun zu einem Gemälde, das ebenso sehr durch seine außerordentliche Schönheit als durch die Frage nach seinem Urheber Kunstfreunde und Kunstforscher gefesselt hat. Es ist ein Altarbild im linken Kreuzschiff von S. Spirito in Florenz mit der Madonna auf dem Thron, das Kind auf dem linken Schooß haltend; zur Rechten S. Laurentius, auf den Rost gestützt, niederblickend, zur Linken St. Stephanus, mit auf der Brust gekreuzten Händen ein Buch haltend und andächtig nach dem Kinde blickend. Vor Laurentius im Vordergrund sitzt der Evangelist Johannes als Greis, im Schreiben begriffen, und ihm gegenüber St. Bernhard, mit dem Ausdruck inbrünstiger Verehrung der Madonna zugewandt, einen feurigen Dämon an einer Kette gefesselt haltend. 2 Kinderengel rechts und links oben halten einen Vorhang zurückgeschlagen. Die Predellenbilder ent-

*) in Form einer Lunette mit der Inschrift: „At meus hic natus justus: servate frequenter — sic vos justitiam pauperibusque pii. A. D. MCCCCCIII.“ Crowe ꝛc. II, 447. 2.

halten Geschichten der aufgeführten Heiligen (Johannes im siedenden Oel, Laurentius auf dem Rost, die Steinigung Stephans, die Vision Bernhards) und eine Pietà. Am Thron steht: A. D. MDV. — Die streng symmetrische Anordnung, die eigenthümliche Anmuth und Schönheit der Charaktere, der milde, fast süße Ausdruck, die Bewegungen, vornehmlich der Hände und Finger, der Styl der Gewänder, die Zeichnung und Modellierung der Falten, das Colorit, sowie die Behandlung der Haare und die ganze technische Ausführung erinnern so sehr an das Bild der Capella Isolani in Bologna, wie an die vorzüglichsten Werke Filippino's überhaupt, namentlich auch an die Madonna der Capella Nerli, daß ich für das fragliche Bild nur ihn als Urheber erkennen kann. Dazu kommt, daß der St. Bernhard genau derselbe ist, wie er ihn in der Badia abgebildet hat.*)

Hätte ich Recht, so würde es das letzte vollendete Bild Filippino's sein, dessen Tod nach (Vasari's Angabe) im April erfolgte, er hinterließ indeß noch ein angefangenes Bild, eine

*) Ich habe im Jahre 1837 ein Monogramm auf dem Bilde gesehen (ein mit einem Doppel-A verbundenes I, was ich auf Andrea Aloisii, genannt Ingegno, deuten zu können glaubte; irrthümlich, wie ich mich nach Einsicht in die demselben zugeschriebenen Werke überzeugen mußte. Das Monogramm ist verschwunden, war also vielleicht eine späte Zuthat. Wenn nun v. Rumohr (It. Forsch. II, 276) das Bild dem Raffaellino del Garbo zuschreibt, so scheint mir jede Verbindung zu dessen beglaubigten, sehr schwächlichen Kunsterzeugnissen zu fehlen. Ebenso wenig kann ich mit Crowe ꝛc. II, 456 die Hand des Raphael de Capponibus darin erkennen. In der Stanza del Commissario des Hospitals von San Maria nuova zu Florenz befindet sich eine Madonna in trono, zu welcher St. Franz den Donator, ein h. Bischof (Nicolaus oder Zanobius) die Donatorin bringt; mit der Unterschrift: Raphael de Capponibus, MCCCCC. me pinsit. Der erste allgemeine Eindruck ist der einer Arbeit von untergeordnetem Werth. Leblos in der Darstellung, trocken in Zeichnung und Farbe, oberflächlich und allgemein in den Formen, mit schwacher Modellierung steht es weit zurück gegen das bedeutende, mit dem ersten, wie mit dem letzten Eindruck fesselnde Bild in S. Spirito. Nur gerade den Fehler desselben, die

Kreuzabnahme, bestellt von den Mönchen der Annunziata in Florenz für den Hauptaltar ihrer Kirche, dessen Vollendung Pietro Perugino übernahm.*) Es ist ein Versuch möglichst wahrscheinlicher Darstellung des Vorgangs. Zwei Leitern sind mit den obersten Sprossen an den beiden Kreuzarmen zur Sicherheit festgebunden. Auch Christus war durch eine unter den Armen durchgezogene Binde an der Kreuzung festgehalten. Nachdem man die Nägel aus den Händen gezogen, und die eine Binde am rechten Kreuzarm festgeknüpft, hat der älteste der Freunde (Joseph von Arimathia?), der oben auf der Leiter sitzt, den rechten Arm Christi gefaßt, und hält ihn auf seinem Schooß. Auf der Leiter gegenüber steht, von der Schwere des Leichnams stark herüber gezogen, ein zweiter Freund (Nicodemus?), hält den linken Arm des Todten und sich selbst mit der Rechten an der obersten Sprosse der Leiter und mit dem rechten Fuß an deren Seitentheil. Unterhalb Joseph auf der erstgenannten Leiter sitzt ein dritter Freund und umfaßt den herabgelassenen Körper, und

etwas manierierte Bewegung von Mutter und Kind, theilt es nicht. Beide haben bei ähnlichen rundlichen Formen eine natürliche Haltung, obschon das Kind sich von der linken zur rechten Seite wenden muß, um dem Donator den Segen zu ertheilen. Die Hände haben den Schnitt der Schule Filippino's, in welche der Maler wohl gehört. Die Gewandung ist mit bedeutungslosen häßlichen Falten überfüllt. Ueber der Madonna ist ein Thronhimmel, am Postament unter ihr ein Bild: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. — In der städtischen Sammlung zu Empoli ist eine Verkündigung in zwei einzelnen lebensgroßen Gestalten, „Raphael Capponico" bezeichnet, ein Bild, das auch keinen Anspruch auf höhere Werthschätzung machen kann. — Ob „Raphael de Florentia 1502" in S. Maria degli Angeli zu Siena, und „Raphael Carli 1501", ursprünglich in S. Spirito zu Florenz, zu denen auch noch ein gleichzeitiger Raphael di Francesco in Pisa kommt, mit Raphael de Capponibus dieselben seien, ist zu bezweifeln; aber auch wahrscheinlich für die Kunstgeschichte unerheblich. Vgl. Vasari L. M. VII. p. 200.

*) Es befindet sich jetzt in der Sammlung der Akademie, im Saal der großen Gemälde Nr. 57.

noch tiefer stemmt Johannes beide Hände mit einem Tuch gegen die zusammenknickenden Knie. Dieser, nebst dem Rest der untern Abtheilung ist, wie erwähnt, nach der Angabe Vasari's, von Perugino. — Was den obern Theil betrifft, so ist er nicht nur als ernst und streng durchdachte höchst anschauliche Darstellung, sondern zugleich als ein Prachtfarbenwerk von Bedeutung, von goldiger Carnation, mit ganzen, kräftigen Gewandfarben, deren dunkle Schatten die hellen Theile leuchtend machen. Alles ist kräftig modelliert und fast auf Täuschung berechnet. Darüber aber hat der Künstler die geistige Bedeutung aus den Augen verloren: Die Hast und Unruhe der Bewegung der beschäftigten Personen paßt nicht zu der schmerzlich feierlichen Handlung.

Bei der Aufzählung der Werke Filippino's habe ich mich soviel wie möglich an die Zeitfolge der Entstehung gehalten. Zu ihnen möchteich nun noch einige hinzu fügen, für welche ich eine bestimmte Zeitangabe nicht gefunden.

Im Palast Pitti ist das Rundbild einer Madonna, die sich im Freien, gemeinschaftlich mit Engeln, am Kind erfreut. Die Engel freilich äußern sich verschiedentlich: Der eine streut Blumen auf das Kind, andere sind nach Gewohnheit andächtig; einige haben wirkliche Freude am Kind; andere wieder sehen sich nach uns um. Inzwischen ist es ein Bild von tiefer harmonischer Färbung, geschlossener Anordnung und lebendigem Ausdruck mit starker Neigung zu naturalistischen Formen.

Das kleine Bild vom Tod der Lucrezia in derselben Galerie ist ein sehr schwaches Werk des Meisters, zerstreut in der Composition, unvollkommen in der Zeichnung, in den Bewegungen übertrieben und falsch, im Ausdruck charakterloser Köpfe verfehlt.

Ein Rundbild in dem Palast Corsini in Florenz erinnert auffallend an die Weise Fra Filippo's. Vor einer Nische in der Landschaft steht Maria nach ihrer rechten Seite gewendet

und hält in ihren Armen das nackte Kind, das nach den Blumen langt, die ein Engel auf einem Teller darreicht. Hinter diesem steht ein anderer, der Blumen im aufgenommenen Gewand trägt. Der Madonna zur Linken knieen drei Engel, die nach einer Notenrolle singen und von denen einer mit dem Zeigefinger den Takt angibt. In der Ferne sieht man den Täufer Johannes mit dem Kreuzstab einsam wandeln. Die Charaktere wie die Carnation sind mehr in der Weise des Fra Filippo, als der seines Sohnes, der sich hier besonders den Vater zum Vorbild genommen zu haben scheint, selbst in der Farbenwahl von Lichtroth, Orange, Dunkelblau und Weiß.

Eine Andacht zum Kreuz auf Goldgrund, die einst Filippino für die Kirche S. Ruffello in Florenz gemalt, ist jetzt im Berliner Museum. Der Gekreuzigte ist freilich eine klägliche Gestalt mit gebogenen Armen und krummen Beinen; aber sowohl St. Franz zu seiner Rechten, als Maria zu seiner Linken am Kreuze knieend, sind schöne, andachtvolle Gestalten. Die oben schwebenden Engel, die in Kelchen das Blut der Wunden sammeln, erinnern sehr an Botticelli's Zeichnung, so daß dies Bild wohl zu den frühen Arbeiten Filippino's zu zählen sein dürfte.

In der Pinakothek zu München ist eine Klage um den todten Christus (Saal IX. 538.), die im Katalog als D. Ghirlandajo aufgeführt ist. Das Bild ist vielmehr in der Weise Filippino's; und doch schwerlich von diesem selbst. Welch eine Composition! Madonna in der Mitte sitzend hat den horizontal gestreckten Leichnam quer über dem Schoos, der mit den rechts und links knieenden Johannes und Magdalena und den senkrecht hinter ihnen stehenden Johannes B. und Jacobus im rechten Winkel zusammen stößt. Und wie gewöhnlich und ausdruckslos sind die Charaktere! wie unangenehm süßlich der Jünger Johannes! wie häßlich der Leichnam mit offnem Munde! Auch

die 3 auf Wölkchen hoch über der Scene knieenden Engel mit Kreuz, Lanze und Schwamm sind gänzlich wirkungslos. Aber geradezu abschreckend ist die Zeichnung des Täufers, den der Maler zum Krüppel mit hohem Höcker gemacht.

Das von Filippino für die Capella Rucellai in S. Pancrazio zu Florenz gemalte Bild, Madonna, die das Kind tränkt, während rechts St. Hieronymus, links St. Dominicus vor ihr knieen, alle mit landschaftlicher Umgebung, nach Aufhebung der Kirche im Palast Rucellai in Florenz, ist seit 1857 in der National-Gallery in London. Die Predellenbilder enthalten die Halbfiguren von SS. Franz und Magdalena zu beiden Seiten einer Pietà, den todten Christus auf dem Sarkophag, gehalten von Joseph von Arimathia.

Vergegenwärtigen wir uns die Werke Filippino's und ihre außerordentliche Verschiedenheit, so müssen wir in ihm einen ebenso räthselhaften, als hochbedeutenden künstlerischen Charakter erkennen. Werden ihm auch manche Arbeiten von geringem Werthe mit Unrecht zugeschrieben, so ist doch nicht zu leugnen, daß neben und fast zugleich mit ausgezeichnet schönen und entzückenden Schöpfungen ganz ausgezeichnet schwache Werke unter seiner Hand entstanden sind; nicht gerechnet, daß sie auch in der Kunstrichtung oft weit von einander sich scheiden. Wer würde ohne die unangreifbarste Beglaubigung in der Capella Caraffa in S. Maria sopra Minerva zu Rom den Meister der bewunderungswürdigen Fresken der Brancacci-Capelle in S. Carmine zu Florenz wieder erkennen? Wer möchte glauben, daß der Maler der Begegnung Christi und seiner Mutter nach der Kreuzigung für die Frati Zoccolanti bei Prato kurze Zeit nachher das Tabernakel der Straße Sta. Margherita in Prato mit seinen hinreißend schönen und ausdrucksinnigen Gestalten ausgestattet haben könne? — Wohl liegen die entscheidenden Kräfte

bei dem Künstler vornehmlich in seinen natürlichen Anlagen, sowohl in seinen künstlerischen, als in seinen persönlichen. Ebensowenig aber läßt sich die Wirkung von außen ganz außer Rechnung setzen. Zeit und Verhältnisse haben bei der Entwickelung der Eigenthümlichkeit eine einflußreiches Wort mitzusprechen. Seiner ganzen Anlage nach war Filippino Idealist, wie er es bei seinem uns bekannten frühesten Werke, der Vision des H. Bernhard, — wenn auch nur in der Conception — darthut. Durch die Arbeiten in der Capella Brancacci auf die Wege Masaccio's geführt, kam er zu der weitgehenden Individualisierung der Charaktere, die er — sich selbst überlassen — wieder aufgab, ohne der Natur und der Wirklichkeit den Rücken zu kehren; nur blieb ihm die Allgemeinheit eines Charakters, als des Trägers einer Idee, wichtiger, als seine individuelle Persönlichkeit, was ihn allerdings verleitete, im Eifer die Grenzen zu überschreiten und der Wahrheit wehe zu thun. — Dazu kommt, daß der Geist der Zeit, dem er doch von Herzen ergeben war, den idealen Bestrebungen und namentlich religiösen Ueberlieferungen widersprach, was bei ihm, wenigstens hin und wieder — eine conventionelle und somit gleichgültige Behandlung rein kirchlicher Darstellungen zur Folge hatte; geradezu aber seine Kräfte lähmte, wenn er — wie bei der Verherrlichung des Thomas von Aquino — auf einen längst überwundenen Standpunkt gestellt wurde.

Eine nicht geringere Bedeutung für seine ungleichartige Entwickelung liegt in den verschiedenen Quellen, aus denen er sie genährt. Als Schüler Botticelli's hatte er sich eine etwas gezwungene Auffassung der Natur angeeignet, die im Studium Masaccio's eine sichtbare Veränderung erlitt; unter der Erinnerung aber an die Lehren des Fra Diamante und bei der nähern Bekanntschaft mit den Werken seines Vaters in Zeichnung und

Ausführung neue Modificationen erfuhr. Ein angeborner Schönheitssinn, wie er schon bei Fra Filippo und Botticelli zu bedenklichen Aeußerungen geführt, artete bei Filippo letztlich gar in kleinliche, störende Putzsucht mit Bändern und Schleifen und allerhand Schmuck und Verzierung aus. Daß er aber auch ins Gegentheil umschlagen und ihn zur Anwendung häßlicher Formen und Bewegungen verleiten konnte, läßt sich kaum anders erklären, als mit der Erfahrung, daß jede Uebertreibung die Anlage zum Gegentheil in sich trägt.

Domenico Ghirlandajo.

Die Theilung der Arbeit, die auf dem Gebiete der Industrie so große Erfolge erreicht, hat — in eigenthümlicher Weise — auch in der Entwickelung der italienischen Kunst sich bewährt. Gleichsam um das Werk der Vollendung im 16. Jahrhundert zu ermöglichen, haben die Meister des 15. Jahrhunderts sich in die Vorarbeiten getheilt und — obwohl unbeabsichtigt — den Vorwurf der Einseitigkeit auf sich genommen. Hatte Masaccio die Typenbildung und das Eindringen in die Naturformen als seine Aufgabe behandelt, und Fiesole den Ausdruck des Seelenlebens erstrebt: so hatte Fra Filippo in Formenschönheit beide Ziele zu vereinigen gesucht; hatte Benozzo seine künstlerische Thätigkeit auf die Auffassung des reichen, ihn von allen Seiten umgebenden Leb ns gelenkt: so erweiterten Botticelli und Filippino das Gebiet malerischer Gegenstände und vervollkommneten die Technik des Farbenauftrags. Einige ergründeten die Regeln der Perspective, Andere fanden mit Hülfe der Antike die rechten Maße und Verhältnisse; Einige hatten nur für das Charakteristische in der Natur ein Auge, Andere mehr für das Wohlgefällige

u. s. w.; aber indem ein Jeder sein eigenes Feld mit mehr oder weniger Ausschließlichkeit bearbeitete, mehrte er den Gesammtbesitz der Kunst, die sich alsbald im Stande sah, mit demselben in reichster Entfaltung vor die Welt zu treten.

Wir haben gesehen, daß das Studium der Natur zur steigenden Freude an individuellen Zügen geworden und zur Einreihung von Bildnissen Lebender in geschichtliche Darstellungen aus der Vergangenheit geführt hat. So Vieles nun auch in dieser Beziehung und so Vortreffliches geleistet worden, noch hatte die Kunst ihre volle, einseitige Befriedigung nicht erlangt. Dafür bedurfte es eines Künstlers, der die Fähigkeit und die Lust besaß, dieselbe für sich, selbst mit Hintansetzung wesentlicher Anforderungen seines Berufs, zu einer Art Lebensaufgabe zu machen; und der Künstler sollte auch nicht fehlen: es war Domenico Ghirlandajo.

Domenico di Tommaso del Ghirlandajo, mit seinem eigentlichen Namen Bigordi (auch wohl nach seinem Großvater di Currado), geb. zu Florenz 1449, gest. um 1498, war ursprünglich, wie so Mancher seiner Kunstgenossen, Goldschmied und soll als solcher seinen Zunamen sich erworben haben, durch geschmackvolle Guirlanden zu weiblichem Kopfputz. Als Lehrer Ghirlandajo's wird uns von Vasari Alessio Baldovinetti genannt, von welchem er die erste Unterweisung, namentlich auch in der Mosaikmalerei, mag erhalten haben. Auf seine eigentliche Kunstrichtung und Kunstbildung haben aber, nächst seiner frühern Beschäftigung als Goldschmied, die Fresken Masaccio's in S. Carmine, ganz unverkennbar den entschiedensten Einfluß ausgeübt. Lehrte ihn die erstere eine strenge und bestimmte äußere Vollendung so öffnete und schärfte Masaccio seinen Blick für das innere Gefüge der Formen und ihre bezeichnende Mannichfaltigkeit, so daß es ihm gelingen konnte, zu vollenden, was Masaccio begonnen.

Ghirlandajo ist spät zur Malerei gekommen; seine ersten Arbeiten hat er im Convent von Ognisanti zu Florenz ausgeführt: eine Klage um den todten Christus, in der Capelle des Amerigo Vespucci (1616 überweißt) und ein Abendmahl im Refectorium (mit der Jahrzahl 1480). Bei diesem hat er sich an die herkömmliche Anordnung gehalten: Christus in der Mitte der langen Tafel, die Jünger rechts und links, Johannes in seinem Schooß, Judas ihm schräg gegenüber. Das Bestreben die verschiedenen Empfindungen der Jünger auszudrücken, ist unverkennbar, aber ebenso auch die Unsicherheit im Gebrauch der Kunstmittel, sowohl der Darstellung als der Ausführung.

Noch weniger glückte ihm eine Art Wiederholung dieses Bildes im Refectorium von S. Marco, bei welcher ebenso ein das Ganze verbindender, die Darstellung motivierender Gedanke fehlt und eine große Gleichgültigkeit und Eintönigkeit des Ausdrucks herrscht. Selbst die Zeichnung ist schwach, und ob die Färbung von Werth ist, läßt sich bei dem jetzigen schmutzigen Zustand des Gemäldes nicht beurtheilen.

Rasch entwickelte sich sein Talent, und gewann eine entschiedene Richtung, und zwar — wie es scheint — auf einen Anstoß von außen. Noch in demselben Jahr, 1480, malte er in der Kirche von Ognisanti einen h. Hieronymus in seiner Studierstube, ein in seiner Art vollendetes Frescobild. *) Der Heilige, in überlebensgroßer Gestalt, sitzt an einem, mit einem buntgestreiften Teppich behangenen Tisch, nachdenkend den Kopf auf die Linke stützend, unbestimmt aus dem Bilde herausschend, während er sich im Schreiben unterbricht. Der Kopf ist kahl; ein weißer Bart bedeckt Untergesicht und Brust. Ueber dem

*) Von seiner ursprünglichen Stelle bei einer Bauveränderung von der Mauer abgenommen und 1546 an einer Stelle in der Mitte der Kirche neu eingemauert.

weißen Unterkleid mit engen Aermeln liegt ein weiter rother Kapuzenmantel. Hinter ihm deckt ein grüner Vorhang die Wand oder das Bett. Auf einem Wandbrett über ihm steht und liegt allerlei kleiner Hausrath, auch der Cardinalshut, über dem Lese- und Schreibepult vor ihm ein aufgeschlagener Foliant, die muthmaßliche Ursache vom Nachdenken des Heiligen. Am Pult hängt eine Brille, eine Scheere, eine Flasche, ein Leuchter, ein Lineal und sonstiger kleiner Kram, alles streng und schön gezeichnet und sauber ausgeführt, wie es von einer Frescomalerei kaum zu erwarten wäre. Dabei ist sowohl die Zeichnung als der Ausdruck des Heiligen von großer Naturwahrheit und Lebendigkeit, die Färbung, obschon ohne dunkle Schatten, sehr kräftig in Localtönen, die Carnation licht; die Ausführung fleißig und glatt; auch ist das Bild gut erhalten. — Schon die Beschreibung wird an altflandrische Bilder erinnern und in der That könnte man beim ersten Anblick glauben, vor einem Gemälde des Quintin Messys zu stehen. Der Einfluß der deutschen Kunst, den wir schon bei Filippino, aber in sehr beschränktem Maße wahrgenommen, tritt bei Ghirlandajo ganz unzweifelhaft und in aller Stärke hervor. Die toscanische Kunst des 15. Jahrhunderts mußte bei unmittelbarer Bekanntschaft mit den Arbeiten eines Roger von der Weyde und Hugo van der Goes, sich in ihren realistischen Bestrebungen für überflügelt erkennen, und Ghirlandajo tritt mit seinem Hieronymus zunächst in einen Wettkampf mit der deutschen Kunst ein und wirbt erst mit deren Mitteln um den Vorrang vor Botticelli, der gleichzeitig an derselben Stelle den H. Augustinus ausgeführt und auch mit allerhand Nebenwerk umgeben hat.*)

Ghirlandajo scheint seinen Zweck vollkommen erreicht zu

*) S. p. 319.

haben, da ihm unmittelbar darauf eine große Arbeit in der Sala dell' Orologio im öffentlichen Palast übertragen wurde. Der ihm angewiesenen Wand gab er eine großartige architektonische Eintheilung mit 3 Triumphbögen, in deren mittelsten er den h. Zanobius auf dem Thron zwischen 2 Heiligen über Lebensgröße malte und zwei Löwen in Steinfarbe zu seinen Füßen mit den Fahnen und Wappen von Florenz und der Gemeinde. In der Lunette malte er als Basrelief die Halbfigur der Madonna zwischen 2 Engeln und in den Lunetten der andern Bögen die Gestalten von Brutus, Scävola und Camillus Decius, Scipio, und Cicero.*) Im Jahre 1485 (wo nicht früher) war diese Arbeit vollendet.**) Jedenfalls war er um dieselbe Zeit bei der Ausmalung der Sixtinischen Capelle des Vaticans betheiligt, wo er in einem Bilde die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, in einem andern die Auferstehung Christi darstellte.***)

Die Berufung der Apostel ist das erste Gemälde Ghirlandajo's, mit welchem er der ihm (oben bezeichneten) eigenthümlichen künstlerischen Aufgabe näher tritt, und das uns somit schon ausgiebiger mit den Vorzügen wie mit den Mängeln seines Talents bekannt macht.†) Wir befinden uns am Ufer des Galileischen Meeres, das sich mit Städten rechts und links, hohen Bergen und weiter Fernsicht vor uns ausbreitet. In der Mitte des Vorgrundes knieen die beiden Brüder, Petrus

*) Durch den H. Zanobius ist eine Thüre gebrochen, und überhaupt sind diese Gemälde sehr beschädigt.

**) Nach den von Gaye, Cart. I. p. 577 ff. gegebenen Auszügen aus den Stanziamenti gehen die Bezahlungen dafür an Dom. Ghirlandajo vom Nov. 1481 bis Febr. 1485.

***) Das zweite dieser Bilder ist bei einer Bauveränderung zu Grunde gegangen.

†) Abbildung in der Ape Italiana di Belle Arti IV. Tab. XIX. und in Erasmo Pistolesi, Vaticano descritto e illustrato Tab. CXLII. Eine kleine Abbildung bei Crowe ꝛc. II, 467.

und Andreas mit Zeichen der Hingebung und Anbetung vor Christus, der, begleitet von einem ältern und einem jüngern Manne, in Rednerstellung vor ihnen steht, mit erhobener Rechten segnend, die Linke verwendet in die Seite gestemmt. Eine Gruppe von 3 Männern und 4 Frauen nimmt die Ecke des Vordergrundes links, eine größere Anzahl von Menschen verschiedenen Alters, in Reihen aufgestellt, die Ecke rechts ein. Im Mittelgrund rechts sieht man die Berufung der Brüder Johannes und Jacobus, die mit ihrem Vater im Schiff ihre Netze flickten (Matth. C. 4), und im Mittelgrund links die Scene, die der Darstellung im Vordergrund zur Grundlage dient. Beiden Scenen schließen sich ebenfalls zahlreiche Zeugen an.

Abgesehen, daß bei der Berufung der Apostel Zeugen überhaupt nicht am Platze sind, so erdrücken sie in dieser großen Zahl geradezu die Handlung und machen sie zu einer theatralischen Aufführung für das Publicum. In diesem Bilde aber hat gerade Ghirlandajo die Aufgabe für seine Kunst gefunden, in der Weise Masaccio's Menschen in großer Mannichfaltigkeit mit möglichst individuellen Zügen zu schildern. Und dieser Aufgabe hat er sich mit solcher Energie hingegeben, daß er gar nicht bemerken konnte, wie ihm der eigentliche Gegenstand der Darstellung abhanden gekommen. In Verfolgung seines Zweckes hat er die Zuschauer Kopf an Kopf, reihenweis in perspectivischer Verjüngung neben einander gestellt, wodurch es ihm gelungen ist, die Mannichfaltigkeit der Gesichtsformen bis in die kleinsten Züge recht anschaulich zu machen.

Das zweite Bild, das Ghirlandajo in der Sixtinischen Capelle gemalt, die Auferstehung Christi, ist — wie erwähnt — bei einer Bauveränderung zu Grunde gegangen. Gleicherweise sind auch die für Francesco Tornabuoni in dessen Grabcapelle in S. Maria sopra Minerva zu Rom ausgeführten Ma-

lereien nicht mehr vorhanden. Inzwischen war er bereits wieder nach Florenz berufen worden, um eine umfassende Frescoarbeit zu übernehmen. Francesco Sassetti hatte in der Kirche S. Trinità eine Familiencapelle erworben und die Ausmalung derselben mit der Geschichte seines Namenspatrons, des H. Franz, in Fresco, unter Hinzufügung einer Altartafel mit der Anbetung der Hirten in Tempera, dem Domenico Ghirlandajo übertragen, welcher die ganze umfassende Arbeit bis zum 15. December 1485 vollendet hat, wie man sie heute noch sieht.*) An die Felder des Kreuzgewölbes malte er die Sibyllen und an den Wänden übereinander die Lebensereignisse des H. Franz nach der Legende: in der Lunette links oben seine Flucht aus dem väterlichen Hause, weiter in der folgenden die Bestätigung der Franciscaner-Ordensregel durch Papst Honorius, und in der dritten den Heiligen vor dem Sultan; sodann in der zweiten Reihe die Stigmatisierung desselben; die Todtenerweckung des Knaben aus der Familie Spini und die Leichenfeier des Heiligen; neben den Altar rechts die knieende Gestalt des Francesco Sassetti, links seiner Gattin Nera.**)

Ghirlandajo's Augen waren aufgethan für die Herrlichkeit der Welt, für die Schönheit des Erdendaseins, mit Allem was sich ihm darbot als Gottes- oder Menschenwerk, vor Allem aber für die Menschennatur selbst und ihre reiche Mannichfaltigkeit und charakteristische und feine Verschiedenheit; und all' sein Sinnen und Trachten war darauf gerichtet, diese erfreuenden und beglückenden Eindrücke durch die Mittel der Kunst wiederzugeben und in lebendiger Wirksamkeit zu erhalten. Mit Erinnerungen, ohne welche kein für das Große, Schöne und Erhabene empfänglicher

*) Mit Ausnahme der zu Grunde gegangenen Figur einer Sibylle am Eingangsbogen der Capelle.

**) Abbildungen in fol. von Carlo Lasinio.

Mensch Rom verlassen kann, war Ghirlandajo von dort nach Florenz zurückgekehrt, um die Malereien in der Capelle Sassetti auszuführen; kein Wunder, wenn ihm die Erlebnisse eines einzelnen Menschen, und wäre er ein Heiliger des Himmels, doch klein erschienen neben der Pracht und Größe des Erdenlebens überhaupt! Was war auch an einer kirchlichen Staatsaction künstlerisch bedeutsam, als die dabei Anwesenden und der Ort der Versammlung? Welchen Reiz konnten die märchenhaften, so oft dargestellten Wundergeschichten eines Heiligen neben den Wundern der Wirklichkeit für Ghirlandajo haben, die ihn von allen Seiten umgaben und ihn entzückten? und wie sollte er mit der einfachen Geschichte eines Knaben, der mit Zurücklassung seiner Kleidung dem Vater entflieht und von dem Prior eines Klosters aufgenommen wird, den weiten Raum der dafür angewiesenen Capellenwand ausfüllen, ohne über die unmittelbare Aufgabe hinaus zu gehen? Ich glaube, daß wir dem Künstler wie der Zeit gegenüber, die ihm lauten und allgemeinen Beifall schenkte, diesen Standpunkt fest einhalten müssen, um die geringe Bedeutung zu begreifen, welche dem eigentlichen Gegenstand der Darstellung gewidmet ist, und wir werden es um so leichter und sicherer thun können, wenn wir den Künstler vor einer Aufgabe sehen, die sich an eine allgemein menschliche, herzliche Theilnahme wendet, wie dies bei dem Begräbniß des heil. Franz der Fall ist.

Die Sibyllen am Gewölbe sind im einfach großen Styl und in glänzenden Farben gehalten.*) Wo der Knabe Franz sich nackt vor dem Prior niederwirft, steht sein betrübter Vater, des Sohnes abgelegte Kleider im Arm, hinter ihm, unzugänglich, wie es scheint, dem Trostspruch eines Freundes. Den Hintergrund bilden die hohen, mit Thürmen versehenen Mauern einer

*) Die Tiburtina am Eingangsbogen ist zu Grund gegangen.

Stadt; den Raum rechts und links von der Hauptgruppe nehmen, theilweis in Reihen gestellt, Zuschauer ein, die sich vollkommen theilnahmlos zeigen. — Wo der Heilige seine Ordensregel knieend dem Papst Honorius übergibt, befinden wir uns in einem offenen Raum, in welchem der Thron des heiligen Vaters aufgerichtet ist und der im Hintergrund eine großartige römische Architektur sehen läßt, und als ein hochgelegener durch den Ausgang einer Treppe im Vorgrund bezeichnet ist, auf welcher verschiedene Personen aufsteigen, unter denen man Lorenzo magnifico de' Medici erkennt, und die nur mit dem Oberkörper oder auch nur mit dem Kopfe aus der Tiefe heraufragen. Vor dem Papst sitzen in zwei Reihen, zur Rechten und Linken, die Cardinäle als Zeugen der feierlichen Handlung; zwischen ihnen knieen die Klosterbrüder des Heiligen, wie man sieht, eine ausgiebige Gelegenheit für die Lust zur Bildnißmalerei, gewiß für Viele hinreichend, nur nicht für Ghirlandajo, der noch an beiden Seiten seines Bildes leere Stellen bereit hatte für freiwillige unbetheiligte Zeugen, junge und alte, charaktervolle, schöne Gestalten. — Wo Franz vor dem Sultan steht, sieht man hinter dessen Throne zu beiden Seiten in eine gebirgige Landschaft; vor ihm brennt auf dem getäfelten Boden ein Feuer, durch das der Heilige, unter dem Gebet einiger hinter ihm knieenden Ordensbrüder, zu gehen sich anschickt, während zwei Diener des Sultans, die ebenfalls auf das Geheiß desselben die Feuerprobe bestehen sollten, zur Flucht sich wenden. Hier ist die Zahl der Zuschauer gering.

Das Bild der Stigmatisierung ist sehr beschädigt. Den größten Theil des Raumes nimmt eine Felsenlandschaft ein, mit Pisa und seinem schiefen Thurm, mit fernen Bergen, nahen von Handelsleuten bevölkerten Wegen, und einem Fluß, darin Pferde getränkt werden ꝛc. Hinter dem Heiligen fällt einer seiner Klosterbrüder vor Schrecken über die Erscheinung des von En-

geln umgebenen Gekreuzigten am Himmel in Ohnmacht. — Danach folgt an der mittleren Wand das Wunder der Erweckung des Knaben aus der Familie Spini, das der Heilige nach seiner Aufnahme in den Himmel bewirkt hat, weshalb er hier in einer Wolke als Halbfigur erscheint. Wir befinden uns auf dem freien Platze vor der Kirche Sta. Trinità mit der Aussicht auf die Brücke gleichen Namens, und auf einen Palast, aus dessen oberm Stockwerk ein Kind herabfällt. Es ist der Knabe, den wir auf der Todtenbahre aufgerichtet sitzen sehen, mit gefalteten Händen. Noch kniet der Vater mit noch einem andern Manne am Fußende der Bahre und sendet sein Gebet zum Heiligen um Hülfe, während dieser sie bereits gebracht hat, wie die Mutter, die am Kopfende steht, mit freudigem Schreck schon wahrgenommen; so daß nun auch die Geistlichkeit, die soeben die Kirche verläßt, um das Kind zu Grabe zu bringen, vergeblich sich bemüht. Soweit wäre die Darstellung einigermaßen geschlossen; der eigentliche Werth des Bildes aber beginnt erst, wo jene aufhört: in den zahlreichen, rechts und links reihenweis aufgestellten Bildnißgestalten schöner Frauen und bedeutender Männer, unter denen — nach Vasari's Angabe — sich Maso degli Albizzi, Agnolo Acciajuoli, Palla Strozzi und andere edle und wohlbekannte florentinische Bürger und Zeitgenossen des Künstlers befinden.

War bei den bisher genannten Bildern das Hauptaugenmerk Ghirlandajo's mehr auf architektonisches und landschaftliches Nebenwerk und auf Nebenfiguren, als auf den eigentlichen Gegenstand der Darstellung gerichtet, so hat er zwar auch bei der letzten der Reihenfolge nicht unterlassen, den Raum durch eine mächtige Architektur mit Säulen und Fernsicht weit und feierlich zu machen, und alle darin Versammelten mit gründlichem Eifer nach dem Leben zu conterfeien; allein der Gegenstand des Bildes — das mußte er sich sagen — ging doch Jedermann so nah zu

Herzen, daß er keine Unterordnung duldete, daß er eine einheitliche Empfindung, eine alle Anwesenden gleichmäßig beherrschende Stimmung forderte. Der Heilige, dessen Gedächtniß in Liebe und Verehrung, Bewunderung und Anbetung der nachkommenden Geschlechter lebendig geblieben, und der schon bei Lebzeiten als ein Auserwählter Gottes galt, liegt entseelt auf dem Todtenbett. Von allen Seiten drängen die Brüder und Freunde sich heran, zum ewigen Abschied. Während zu Häupten des Todten der Bischof mit zwei Diaconen die Exequien hält, umlagern die Mönche die Bahre; der Eine küßt ihm die Füße, Andere netzen seine Hände mit ihren Thränen; ein Vierter sieht ihm ins Angesicht, zweifelnd ob der Tod eine Macht darüber habe; und ein Laie, der sich zu den Mönchen gesellt, legt prüfend die Hand in die Seitenwunde. Rührend ist die Gestalt und Geberde eines bejahrten Mönchs, der sich mit seinem Schmerz in einiger Entfernung hält und mit zusammengepreßten Augen, Lippen und Händen das letzte bittre Lebewohl in sich hineindenkt. Chordiener mit dem Kreuz und mit Kerzen stehen am Fußende der Bahre, Männer des Volks hinter ihnen, wie am Kopfende hinter dem Bischof, Alle von gleicher Trauer durchdrungen. Sowohl in diesem Bilde, als in den übrigen aus der Geschichte des h. Franz, sind alle hellen Farben vermieden; die Gewänder sind dunkelroth, dunkelgrau und dunkelviolett; wohl aber hat der Künstler in dem Bilde der Stigmatisierung die Lichter mit Gold aufgesetzt. Unter den mit besondrem Fleiß ausgeführten lebensgroßen Gestalten des Stifters und der Stifterin steht: A. D. MCCCCLXXXV. XV. Decembris.

Dieselbe Jahrzahl trägt auch das für die Capelle gemalte Altarblatt mit der Anbetung der Hirten.*) Es zeichnet sich

*) Jetzt in der Sammlung der Akademie. Gest. von Perfetti in sei-

im Gegensatz zu den Fresken durch eine kräftige feurige Farbengebung und fast noch mehr durch eine auffallende Hinneigung zu der naturalistischen Auffassung und Formengebung der altflandrischen Schule aus, die am unverkennbarsten bei den ziemlich rohen und häßlichen Gestalten und Gesichtszügen der Hirten zu Tage tritt, während die heilige Jungfrau, die ihr neugebornes, nackt vor ihr auf dem Boden liegendes Kind, das sich als Gott (λόγος) zu erkennen gibt, anbetet, eine liebliche engelgleiche Erscheinung ist. Einen zweiten ausdrucksvollen Gegensatz hat Ghirlandajo in das Bild gebracht, indem er der Ruhe und heiligen Stille im Vordergrund eine reiche, glänzende Landschaft als Hintergrund gegeben, mit einem altrömischen Triumphbogen, durch welchen die Könige aus Morgenland mit vielem, prächtigem Gefolge in sichtlich starker Bewegung einherziehen, um dem neugeborenen Herrscher der Welt ihre Huldigung darzubringen.

Mit der Jahrzahl 1485 ist auch das Frescobild der Verkündigung über dem Eingang zur Kirche von Orbatello bezeichnet, das als Werk des Ghirlandajo gilt;*) mit der Jahrzahl 1487 das Rundbild in den Uffizien mit der Anbetung der Kö-

---

nem Galeriewerk der Akademie; im Umriß von H. Walde in meinen Denkmalen ꝛc. II. Taf. 40. Ich kann nicht umhin, hier auf das Hauptaltarbild in S. Lucia al Prato zu Florenz aufmerksam zu machen, das als „alte Copie" des Bildes aus S. Trinità bezeichnet wird. Es weicht in vielen Dingen von letzterem ab; namentlich sind die Hirten nach andern Modellen, und zwar von unter sich fast gleichem Alter, von 30—35 Jahren gemalt; der Sarkophag hat keine Inschrift, aber in der Mitte über dem Fruchtgehäng einen Ziegenschädel; Maria hat ein älteres trübes Aussehn; der Zwischenraum zwischen ihr und dem Sarkophag ist weiter, als auf dem andern Bilde; der Boden ist mit viereckigen Platten getäfelt und reicht fast um zwei Spannen weiter nach vorn; die blühende Iris fehlt. Ueber dem niedrigen Pilaster fehlt der Capitälaufsatz u. a. m. Es verlohnt sich wohl der Mühe, das Verhältniß der beiden Werke zu einander näher zu untersuchen.

*) Vasari I. M. V. p. 83. not. 2.

nige, ein ebenso durch Farbenpracht, als durch Figurenreichthum ausgezeichnetes Gemälde, auf welchem der junge König, der sich die Krone vom Haupte nehmen läßt, neben den beiden andern kniet, und St. Joseph — zur Abwechslung — mit vergnügten Mienen und in behaglicher Situation der feierlichen Ceremonie zusieht.*)

Wahrscheinlich in demselben Jahr war Ghirlandajo in S. Gemignano, um mit Beihülfe seines Schülers Sebastiano Mainardi die Capelle der H. Fina im Dom auszumalen. Die Decke ist von den Evangelisten und den Brustbildern einiger Heiligen eingenommen; die Lünettenbilder gelten der H. Fina. In dem Bilde rechts erscheint der Papst Gregorius d. Gr. in einem Nimbus von Cherubim der Heiligen und bereitet sie auf ihren nahen Tod vor. Zwei Wärterinnen sind bei ihr, die mit Erstaunen die Erscheinung wahrnehmen. Die Heilige, deren Zimmer und Lagerstatt von erdenklichster Einfachheit und Armuth ist, nimmt mit dem Ausdruck frommer Ergebung die Verkündigung des Heiligen hin. In einem Rundbild über der Lunette sieht man die Halbfigur der Heiligen zwischen zwei Engeln. Im Bilde gegenüber liegt die Heilige todt auf ihrem Sarge, von einer ihrer Wärterinnen an der Hand gefaßt. Chorknaben mit Kerzen stehen theilnahmlos neben dem Sarg; nur der jüngste von ihnen berührt mit Schmerz-Ausdruck den Fuß der Leiche. Der Bischof zwischen zwei Diaconen hält die Exequien; an Bildnißfiguren in gewohnter Weise hat es Ghirlandajo auch hier nicht fehlen lassen. — Die Figuren haben halbe Lebensgröße und bei klarer, warmer Carnation einen sehr lebendigen Ausdruck. Im Hintergrund steht ein Altar unter einem offenen

*) Abbildung in der R. Galeria degli Uffizi; und bei Rosini a. a. O. Taf. LXVI.

Bogen; durch eine Seitenthür hat man die Aussicht auf San Gemignano.

Will man die Frage nach dem schönsten Staffeleigemälde Ghirlandajo's beantworten, so muß man — abgesehen von dem Gegenstande — an die verschiedenen Vorzüge denken, die ein solches auszeichnen können. An Kraft der Modellierung, Tiefe und Wärme der Färbung wird die Anbetung der Hirten (in der Sammlung der Akademie) von keinem Bilde Ghirlandajo's übertroffen; an Reichthum und architektonischem Geist der Composition wie an Glanz und Farbenpracht wird die Anbetung der Könige in der Kirche der Innocenti die oberste Stelle behaupten; aber den feinsten Sinn, den innigsten, seelenvollsten Ausdruck, die reinste Formenschönheit und durchsichtige Farbenklarheit hat Ghirlandajo in dem wenig beachteten Altarbild der Dreieinigkeit in Sto. Spirito in Florenz*) geoffenbart. Der Künstler folgt in der Darstellung jener Ueberlieferung, nach welcher der Tod des Menschen Christus die Vorbereitung seines Gottseins ist. Oben in Wolken sitzt, umgeben von einem Kranz von Cherubim, der ewige Vater und hält — während die symbolische Taube vor ihm schwebt — das Kreuz mit dem todten Christus unter sich. Links unten kniet die H. Magdalena, unbekleidet, nur von ihrem langherabwallenden blonden Haar umhüllt, eine etwas magere ältliche Gestalt, mit dem Ausdruck einer strengen Büßerin; rechts kniet die h. Katharina, eine vollkommene jugendliche Schönheit in reicher Kleidung. Den Hintergrund bildet eine ferne Landschaft, die im Vorgrund an beiden Seiten durch Felsen geschlossen ist. In der Mitte der Predella ist die Geburt Christi, unterhalb der Magdalena ihre Communion in der Wüste, unterhalb der Katharina der Versuch ihrer Hinrichtung durch's

*) Ueber dem 4. Altar im linken Kreuzschiff.

Rad abgebildet. Die Köpfe der Cherubim sind von einem so fesselnden Zauber des glückseligen kindlichen Ausdrucks, so zart in Farbe und Modellierung und das Ganze von so vollendeter Ausführung, daß ich zu keinem Werke Ghirlandajo's öfter und zwar mit stets wachsendem Entzücken zurückgekehrt bin. Eigenthümlich ist der Ausdruck der Trauer in Gott Vater, und unübertroffen die Schönheit, Anmuth und Seeleninnigkeit der h. Katharina; eine Vereinigung von geistigen und leiblichen Vorzügen, wie ich sie bei keinem andern Charakter des Meisters angetroffen.

Die Anbetung der Könige in der Kirche der Innocenti zu Florenz wird insgemein als das vorzüglichste Altargemälde Ghirlandajo's gepriesen, und nimmt jedenfalls mit Recht unter seinen Werken eine der ersten Stellen ein.*) Es ist sehr groß und figurenreich, von glänzender Farbenwirkung, edlem Styl der Zeichnung, von symmetrischer und doch ungezwungener Anordnung und mangelloser, vollendeter Ausführung; dazu auch bis auf geringe Retouchen vollkommen gut erhalten. — Um Maria und das leicht umschleierte nackte Kind auf ihrem Schooß bilden sich drei Gruppen Andächtiger, die mit ihren Gedanken und Empfindungen fast ausnahmlos bei ihnen sind, bei Mutter und Kind, denen bereits das Bewußtsein ihrer Bedeutung aufgegangen ist. Der Mauerrest eines zerfallenen, nun als Stall dienenden Tempels ist zum Thron geworden, auf dem die Mutter des Weltheilandes Platz genommen, um der Welt Huldigung für ihn und für sich zu empfangen. Dem Alter wird Ehrfurchtsbezeigung bis zur Demuth leichter, als der Jugend nur die gewöhnliche Achtung! Daran mag Ghirlandajo gedacht haben, als er den greisen König in scheuer Ehrerbietung knieend das Füßchen des Kindes

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. — Gestochen in Cartonweise von Perfetti.

mit der Hand und den Lippen berühren, und den zweiten König, von mittleren Jahren, gleichfalls in's Knie gesunken mit ganzer Seele sich hingeben ließ, während der junge König noch zögernd zurücksteht und sich zu besinnen scheint, ob das goldne Gefäß in seiner Hand nicht eine voreilige Gabe an den vermeintlichen Herrn der Welt sei? Ihm gegenüber, zur Linken der heil. Jungfrau, scheint — gleichsam als Gleichgewicht in der Waagschaale — Joseph dieselben Gedanken zu hegen, indem er mit prüfendem Blick Ort und Umgebung betrachtet, die von irdischer Macht und Herrlichkeit kein Zeichen an sich tragen. Aber nicht nur die Großen der Erde, auch die Kleinen und Kleinsten vereinigt der Künstler um das neugeborne heilige Kind. Ueber die Mauer der Hütte schauen die Hirten herein, denen ein Engel, wie man im Hintergrund sieht, die frohe Botschaft gebracht; und im Vorgrund knieen, unter dem Schutze der beiden Johannes, noch mit blutenden Wunden, zwei jener Kinder, welche Herodes aus Furcht vor dem verheißenen Weltkönig dem Tode überliefert hatte; eine Schreckenshandlung, die Ghirlandajo im Mittelgrunde links vor Augen stellt. — An die beschriebene Hauptgruppe im Vordergrunde schließen sich zu beiden Seiten theilnehmende Zuschauer an, von denen die rechts stehenden zum Zug der Könige gehören mögen, der hinter ihnen sichtbar wird, und bei denen Ghirlandajo seiner Lust am Bildniß wieder freien Spielraum gelassen hat. — Mit der Geburt Christi endet das Reich der alten Götter! Zum Viehstall mit Ochs und Esel ist einer ihrer Tempel herabgesunken; aber zugleich erhoben zur Geburtsstätte des Gründers einer neuen Religion! Und vor dem Dach, das auf die Pfeiler des alten Heiligthums gelegt ist, schweben Engel des Himmels und begrüßen mit Lobgesang den Eintritt einer neuen Zeit. Durch den weit offenen Raum unter ihnen sieht man hinaus in eine lachende Landschaft mit Berg und Strom und ummauerten

Städten, die zu der heitern Feierlichkeit des ganzen Bildes trefflich stimmt. — Wollte man noch auf besondere Vorzüge dieses Werkes hinweisen, so müßte man die strenge Zeichnung, und vornehmlich die geschmackvolle Anordnung und stylvolle Formengebung der Gewandung rühmen; nicht minder den lieblich würdevollen Ausdruck des segnenden Christuskindes, so wie den der Bescheidenheit in den Mienen und der Handbewegung der h. Jungfrau, die das Maß der Verehrung zu groß findet; endlich auch der rührenden Verehrung der kleinen Martyrer von Bethlehem. Dagegen ist ihm bei den theilnehmenden Nebenfiguren die Theilnahme nicht recht in Fluß gekommen und er ist offenbar mehr bei ihnen warm geworden, als sie bei der Huldigung des Christkindes. In dem Fries über dem an die Hütte stoßenden großen Bogen steht mit großen Ziffern MCCCCLXXXV.

Ghirlandajo's größte und umfassendste Arbeit finden wir in der Chorcapelle von S. Maria novella zu Florenz. Durch Vernachlässigung des Daches der Capelle waren die Wandgemälde derselben von Orcagna's Hand derart beschädigt, daß ein Ersatz dafür als nothwendig erachtet wurde. Die Familie Ricci, der das Patronat der Capelle gehörte, war nicht reich genug, sie neu ausmalen zu lassen, wollte aber auch auf ihr Recht nicht verzichten. Da gelang es dem Giovanni Tornabuoni durch mancherlei Versprechungen den Widerstand Ricci's zu brechen und sich soweit zum Herrn der Capelle zu machen, daß er — einem lange gehegten Wunsche gemäß — den Dom. Ghirlandajo mit der Ausmalung derselben beauftragen konnte. Wir dürfen annehmen, daß die Arbeit, im Jahre 1485 begonnen, 1490 beendet worden ist.*)

*) Im ungedruckten Diario des Luca Landucci, dessen Manni im „Leben Ghirlandajo's" Erwähnung thut, steht, daß die Chorcapelle von S. Maria novella am 22. Nov. 1490 aufgedeckt worden; und auf dem Bilde

In diesem außerordentlichen Werke bewährte sich Ghirlandajo nicht allein als vollkommener Meister der Frescomalerei, sondern er führte darin auch sein System der Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit auf die Spitze, auf welcher freilich nur die erstere Recht behielt.

Ghirlandajo hatte die Decke, die Fensterwand und beide Seitenwände der Capelle zur Verfügung für seine Gemälde. An die Decke malte er die vier Evangelisten, obschon sie nicht für Alles verantwortlich sind, was er an den Wänden dargestellt hat. Entgegen der Anordnung, nach welcher die Gedankenreihe eines Gemäldecyclus in der Höhe (vorkommenden Falls am Gewölbe) beginnt, fängt hier Ghirlandajo von unten an, und bringt zuletzt an der Decke die — der Zeit nach spätern — Evangelisten an. Für die Gemälde der linken Seitenwand*) nahm er den Stoff aus der Marien-Legende: Die Zurückweisung des Joachim mit seinem Opfer aus dem Tempel am Tage der Väter; die Geburt der Maria; ihren ersten Tempelgang; ihre Vermählung; die Anbetung der Weisen; den bethlehemitischen Kindermord; den Tod und die Himmelfahrt der Maria.

Wohin wir in diesen, theilweis leider! sehr beschädigten Bildern blicken, immer befinden wir uns in Italien, in der Gesellschaft von Florenz, und im 15. Jahrhundert! Die Geburt der Maria, die ohne den Zwischenact der Verkündigung Joachims bei den Hirten auf die Zurückweisung folgt, und bei welcher seine Rückkehr zu Anna auf einer Treppe in der Wochenstube angezeigt erscheint, ist eine Scene in einem florentinischen Prachtpalast.

---

von der Verkündigung des Zacharias steht: An. MCCCCLXXXX, quo pulcherrima civitas opibus, victoriis, artibus aedificiisque nobilis, copia, salubritate, pace perfruebatur.— Das ganze Werk ist von Carlo Lasinio in Kupferstich vervielfältigt.

*) Die Wand ist horizontal in 4 Reihen, jede Reihe vertical in zwei Abtheilungen getheilt.

In einem mit Pilastern, Blumenschnüren, Arabesken und tanzenden Kindern decorierten Saal steht das Bett, in welchem S. Anna halb aufgerichtet liegt und nach dem Kind in den Armen seiner Amme sieht, dem soeben ein Bad bereitet wird; eine wenn auch nicht ganz ungezwungene, doch den Umständen entsprechende Scene des alltäglichen Lebens. Nun aber stehen links davon fünf, mehr oder weniger reich gekleidete Frauen, in steifer Haltung wie bei einer Procession oder Hofceremonie, die, wenn sie als Besuch kommen, die tödtlichste Langeweile mit sich bringen. Aber sie sind weder um des Kindes, noch um der Wöchnerin willen da, denen sie nicht die geringste Aufmerksamkeit widmen; sie sind der Florentiner wegen an dieser Stelle, die sich für ihre bekannten und geschätzten Zeitgenossinnen mehr erwärmen, als für die Geburt oder das Bad eines Legendenkindes. „Die Gegenwart hat Recht!" wie der Dichter sagt.*)

Wie hier, so liegt auch in den übrigen Bildern der Nachdruck und Reiz in den Nebenfiguren, schönen Frauen und Jungfrauen und ernsten charaktervollen Männern, lauter den Zeitgenossen bekannten und werthen Persönlichkeiten, in deren Bildnissen mit ihren individuellen, fein markierten Zügen, und ihren der Wirklichkeit entnommenen Trachten die Geschichte in eigenthümlicher Weise zu uns spricht. — Daneben läßt die dramatische Darstellung viel zu wünschen übrig. Maria, wie sie die Tempelstufen hinaufsteigt, benimmt sich wie eine kleine Coquette und ihr Vater zeigt mit einer Ekstase auf sie, wie auf ein Wunderkind, das eine Heldenthat verrichtet. Die übrigen Zuschauer bilden daneben einen Chor von Statisten, die nicht recht wissen, welcherlei Bewegung sie mit Kopf und Leib, mit Armen und Beinen machen sollen. Doch blieb Ghirlandajo nicht durchaus

*) In eine der Wandverzierungen ist der Name Bighordi, in eine andere Grillandai geschrieben.

so gleichgültig seiner eigentlichen Aufgabe gegenüber. Reizend jedenfalls ist die Vermählung, wobei Maria sich vornehm demüthig dem Bräutigam zuneigt, und dieser in anständiger Haltung und zart den Ring ihr ansteckt. — Die Wand zur Rechten ist dem Leben des Täufers gewidmet, inzwischen nehmen auch hier die trefflichen Bildnißgestalten das größere Interesse in Anspruch. Es folgen sich, wiederum von unten nach oben in 4 Reihen und je zwei Abtheilungen: Die Verkündigung des Zacharias im Tempel;*) die Heimsuchung;**) die Geburt des Johannes; die Bestimmung seines Namens durch den Vater; die Predigt in der Wüste; die Taufe Christi; das Gastmahl des Herodes und die Darbringung vom Haupte des Johannes. Bei der Geburt des Johannes gehen die Besuchenden in Galla und in Parade durch die Wochenstube. In zahlreicher florentinischer Gesellschaft schickt Zacharias sich an, den Namen seines Sohnes zu schreiben. Bei der Predigt in der Wüste sitzen die Hörer im weiten Halbkreis hinter Johannes, der in der Mitte des Bildes steht, während Jesus in der Ferne sichtbar ist. Die Taufe Christi geschieht unter Theilnahme vielen Volks an derselben Handlung. Beim Gastmahl des Herodes tanzt die Tochter in wilder Bewegung. Die Enthauptung des Johannes hat Ghirlandajo in diese Bilderfolge nicht aufgenommen. — Die Fensterwand enthält

*) Hierbei ist die ganze Familie der Tornabuoni und ein Theil der Tornaquinci zugegen, Jung und Alt; ferner Marsilio Ficino im geistlichen Gewand, Cristoforo Landino, Demetrio Greco und Angelo Polizian. Ein vollständiges Verzeichniß der in diesem Bilde aufgeführten Männer findet man im Vasari L. M. V. p. 76. not. 1.

**) Unter den hier aufgeführten Frauen nennt Vasari die berühmte Florentinische Schönheit Ginevra de' Benci, „damals das schönste Mädchen;" sie war indeß schon seit 1472 die Frau eines gewissen Niccolini. Vasari L. M. V. p. 77. 1. — Ausgezeichnet sinnreich durch geschicktes Aufnehmen des Mantels wissen die beiden heiligen Frauen ihren Zustand vor den vornehmen Florentinerinnen zu verbergen.

außer der Verkündigung und ein Paar auf S. Dominicus und Pietro Martyr bezüglichen Darstellungen noch die lebensgroßen Bildnisse der Stifter sämmtlicher Fresken der Capelle, Giovanni Tornabuoni und seiner Frau Francesca di Luca Pitti. Die Capelle wurde, wie erwähnt, 1490 aufgedeckt, aber die Fenster, zu deren, von Alessandro Fiorentino ausgeführten, Glasgemälden auch Ghirlandajo die Zeichnungen geliefert, waren erst 1491 fertig. Das Altarwerk aber, im Jahre 1804 von seiner Stelle entfernt, ist in seine Theile zerlegt, zur Hälfte in München, zur andern Hälfte in Berlin. Die Pinakothek in München besitzt das Mittelbild,*) Vision des h. Dominicus, dem die h. Jungfrau mit dem Christkind erscheint, in Gegenwart von SS. Magdalena, Michael und Johannes Bapt. und die Seitenbilder mit SS. Katharina von Siena und Laurentius, gute Werke von des Meisters Hand. Im Museum von Berlin ist die Auferstehung Christi, nebst den Heiligen Ferrerius und Antonius; Bilder, die die Außenseiten des Altarwerkes bildeten und von minderem Werthe, auch wahrscheinlich nur von Gehülfen sind.

In der Badia der Benedictiner von Volterra über dem Altar des h. Romualdus ist ein großes Gemälde von Domenico Ghirlandajo von einer selbst über seine künstlerische Vortrefflichkeit hinausgehenden Bedeutung, indem es, abweichend vom Herkommen, Christum nicht als das Menschenkind auf dem Schooße der Mutter, auch nicht todt am Kreuz in den Händen des Vaters, sondern als den vollendeten, lebendigen Heiland und Erlöser nach zurückgelegter Erdenlaufbahn im Himmel darstellt.**) Es ist das Votivbild eines Camaldulenser Mönchs, dessen Bildniß in Halbfigur rechts unten angebracht ist, und der sich an den

*) Saal IX. 560. (Seitenbilder 559 und 564.)

**) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 49.

H. Romualdus um Fürsprache im Himmel wendet, von diesem aber unmittelbar an den gewiesen wird, bei welchem es keiner Fürsprache bedarf und der eben so mild als gerecht richtet und keinen der Seinigen verloren lassen will, an Christum, der zwischen zwei ihn umschwebenden anbetenden Engeln in den Wolken thront und segnend niederschaut.*) Dem H. Romuald gegenüber steht der H. Benedict, mit seiner Ordensregel in der Linken, und richtet seine Blicke zu Christus empor. Im Vorgrund zwischen Beiden knieen, andachtvoll und begeistert zum Heiland aufblickend, zwei weibliche Heilige, als Grācinia und Attinia bezeichnet, Frauengestalten von hoher Schönheit und reinem, seelenvollem Ausdruck. Das Gemälde, das sich durch die Klarheit seines Gedankens, die große Einfachheit der Composition, durch strenge, symmetrische Anordnung, Formenschönheit und strengen Styl, sowie durch wahre und tiefe Empfindung auszeichnet, und das wohl zu Ghirlandajo's gelungensten Werken gezählt werden muß, soll unter einer Restauration in neuer Zeit sehr gelitten haben.**)

Vielleicht um dieselbe Zeit ist das Altargemälde entstanden, das sich gegenwärtig in der Sacristei von S. Martino zu Lucca befindet und das leider! auch durch die Hand eines Restaurators theilweis entstellt worden. Es ist eine Madonna auf dem Thron zwischen Paulus und Petrus, P. Clemens und Sebastian, auf Goldgrund. Ein Glücksfall hat die Predellenbilder vor dem Schicksal des Hauptbildes bewahrt, und sie lassen auf die ursprünglichen Reize von diesem schließen. Das mittelste ist eine

*) Vasari sagt, daß die Benedictiner von Volterra dies Bild dem Lorenzo de' Medici il Magnifico, dem Vater Giovanni's (des nachmaligen Papstes Leo X.), des Patrons der Badia, zu verdanken gehabt hätten; was sich mit der Stellung des Camaldulenser Mönches nicht leicht in Uebereinstimmung bringen läßt.

**) Crowe ꝛc. II. p. 488.

Pietà, die Leiche Christi, im Sarge sitzend, rückwärts gehalten von Joseph von Arimathia, an den Händen von Johannes und Maria. Aus dem Leben der Heiligen des Hauptbildes sind die Nebenbilder zu beiden Seiten: Petrus, welchem Christus mit dem Kreuz erscheint; Petrus im Gefängniß und seine Befreiung; — Papst Clemens gefangen, gebunden, vom Fels in's Wasser gestürzt, von Engeln gerettet; — S. Sebastian, ganz das Vorbild für die Statue von Civitali am Tempietto,*) von 4 Bogenschützen beschossen; Pauli Bekehrung. An den Ecken links S. Johannes Ev., rechts S. Laurentius.

Das Gemälde, welches Ghirlandajo für die Ingesuati vor Porta Pinti in Florenz in Tempera gemalt hat, und das nach der Zerstörung ihrer Kirche nach der demselben Orden gehörigen Kirche S. Giovanni della Calza gekommen, ist nun in der Galerie der Uffizi unter Nr. 1206 aufgestellt und wird, namentlich in Betreff der Composition, mit Recht zu Ghirlandajo's vorzüglichsten Werken gezählt. — Den Mittelpunkt des Gemäldes bildet die Madonna mit dem nackten, nur stellenweis mit einem Schleier bedeckten Kinde auf einem Thron, der vor einer, mit einem Tonnengewölbe überdeckten Nische errichtet ist. Die an beiden Seiten sich anschließende, gleich der Nische im Renaissancestyl gegliederte und verzierte durchbrochene Balustrade wird von Orangen, Feigen, Lorbeer und Cypressen überragt, so daß wir die Scene in einen Garten versetzt sehen. An jeder Seite des Thrones stehen 2 jugendliche Engel, von dem Aussehen unerfahrener 12—14jähriger Mädchen, die man für die Ceremonie gemiethet. Weiter nach vorn zur Rechten der Madonna steht in Waffenglanz und bewegter Haltung, in der Rechten das entblößte Schwert S. Michael, und ihm gegenüber in ruhiger

*) S. p. 118.

Stellung und langem, faltenreichem Kleid und Mantel, eine Lilie in der Rechten, St. Gabriel, mit seinem sanften fast mädchenhaften Gesicht uns zugewendet. Vor den mit einem bunten Teppich bedeckten Thronstufen knieen die beiden h. Bischöfe Justus und Zanobius im Ornat mit dem Ausdruck voller und inniger Hingebung. — In Betreff der Anordnung hat Ghirlandajo das Gesetz der Symmetrie mit großer Strenge beobachtet und doch empfindet man keinen Zwang, weil er das Gleichgewicht der Massen durch eine Verschiedenheit der Charaktere und Motive vor dem Eindruck der Einförmigkeit bewahrt hat.

Die handelnden Personen sind die beiden heiligen Bischöfe und das Kind; die andern Anwesenden verhalten sich wie stumme Zeugen; selbst Maria sitzt regungslos, mit niedergeschlagenen Augen, ohne die leiseste Abweichung der strengen senkrechten Haltung, ein Bild vollkommenster Resignation auf dem Thron, den sie nur inne hat für den Sohn auf ihrem Schooß, obschon der blühende Lilienstengel, den die Bischöfe in der krystallenen Vase an den Stufen des Thrones zwischen sich hingestellt, doch ein nur ihr dargebrachtes Geschenk ist. Das Christkind ist von großer Schönheit in Formen und Bewegungen; der Ernst, mit dem es den Segen spendet, verräth das Bewußtsein seiner Würde und der Bedeutung der Weltkugel mit dem Kreuz, die man ihm als Spielzeug in die Hand gegeben.

Sind nun die vier, allerdings sehr lieblichen Engel neben dem Thron von der naivsten, einer fast flatterhaften Zerstreutheit, so daß sie ihre Aeuglein um und um gehen lassen und selbst die Säulen der Thronnische umfassen; gefällt sich Michael, ohne Rücksicht auf die Stelle, die ihm anwiesen worden, nur in zuversichtlicher Kundgebung seiner Schlagfertigkeit, und ist Gabriel mehr bei den Zuschauern, als bei der Scene: so sind dagegen die Bischöfe mit jeder Miene, jeder Bewegung der vollkommenste

Ausdruck andächtiger Verehrung, so daß die Wirkung des Bildes in ihnen gipfelt, wie sie denn auch zugleich von seltener charaktervoller Schönheit sind. — Die Carnation ist warm und klar; die Gewandfarben sind etwas gedämpft; nur das rothe Kleid und der blaue Mantel der Madonna und der Ornat der Bischöfe haben lebhafte Farben.

In S. Antonio zu Volterra ist ein mehrfach beschädigtes Altarbild von Domenico Ghirlandajo: Madonna in trono mit den HH. Antonius und Bartholomäus und 2 Engeln, ausgezeichnet durch feste schöne Zeichnung, besonders der Augen, und durch lieblichen Ausdruck.

Zu den weniger bedeutenden, wohl großentheils durch Gehülfen ausgeführten Arbeiten Ghirlandajo's rechne ich das Altargemälde in der Sammlung der florentinischen Akademie (Quadri ant. Nr. 17): Madonna in trono zwischen Engeln, den HH. Thomas von Aquino, Dionysius Areopagita, Clemens Papa und Dominicus; mit einer Pietà nebst 4 Darstellungen aus dem Leben der aufgeführten Heiligen in der Predella; ein gutes Schulbild, aber für Ghirlandajo zu leblos in den Köpfen, kleinlich in den Engeln, zu wenig gefühlt in den Motiven, wie z. B. in den gehobenen Ellbogen der Madonna.

In dem Museum der Collegiatkirche zu Empoli befinden sich die Seitenbilder eines Altarwerks von Dom. Ghirlandajo mit dem Apostel Philippus und dem Täufer Johannes, Gestalten von kräftiger, fast gewaltsamer Zeichnung, die ganz geeignet erscheint, auf den jungen Buonarroti Eindruck gemacht zu haben, und von tiefer gesättigter Färbung, aber ohne den dem Meister eigenen Schönheitsinn. Die Predellenbilder, die Kreuzigung des Philippus, das Abendmahl zwischen dem Gebet am Oelberg und der Gefangennehmung, das Gastmahl des Herodes mit der Enthauptung des Johannes, sind, wenn auch

Ghirlandajo's Compositionen, sicher von untergeordneter Hand ausgeführt.*)

Das Altargemälde, welches Ghirlandajo für die Kirche S. Giusto bei Florenz gemalt, befindet sich nach mancherlei Ortswechsel jetzt in den Uffizien (Scuola tosc. 1206). Es ist eine Madonna in trono mit dem die Weltkugel haltenden Kind auf ihrem Schooß, zwei unbenannte Engel und S. Michael rechts, zwei dergleichen Engel und S. Gabriel links, im Vorgrund SS. Justus und Zanobius in Anbetung; im Hintergrund eine Landschaft mit reicher Architektur. Das Bild muß ursprünglich schöner gewesen sein, wenn es die von Vasari und seinen Herausgebern**) gespendeten Lobsprüche rechtfertigen soll. — „Das Bild der Heimsuchung", für die Kirche von Cestello gemalt und von Ghirlandajo's Brüdern, David und Benedict, vollendet, ist 1812 nach Paris in den Louvre gekommen, und gehört nicht zu den hervorragenden Leistungen des Meisters; ebensowenig (nach dem Urtheil von Crowe ꝛc. V. p. 194.), als das für Carlo Malatesta gemalte Altarbild mit den HH. Vincentius, Sebastianus und Rochus, das aus S. Domenico in Rimini in den öffentlichen Palast daselbst gekommen sein soll.***)

Domenico Ghirlandajo wird auch höchlich von Vasari als Musaicist gelobt, und nach dem Wenigen, was wir kennen, mit Recht. Sein Werk ist die erst kürzlich gereinigte, schöne Verkündigung in der Lünette über dem nördlichen Portal des Domes von Florenz, mit der Jahrzahl 1490.†)

---

*) Bemerkenswerth ist der ursprüngliche, wohlerhaltene Rahmen in den Formen der schönsten Renaissance.

**) Vasari V. p. 69. not. 2.

***) Ich habe im November 1871 im öffentlichen Palast zu Rimini vergeblich danach geforscht.

†) Vasari's Angabe von Dom. Ghirlandajo's Mosaikarbeiten in Siena ist durchaus irrig. S. Vasari L. M. p. 83 not. 1.

Ghirlandajo's Wirksamkeit erstreckte sich auf eine Anzahl talentvoller Jünglinge, unter denen außer seinen Brüdern Benedict und David vornehmlich Francesco Granacci und Sebastiano Mainardi sich einen Namen gemacht. Ihre Entwickelung gehört indeß der Folgezeit an. Den höchsten Ruhm aber in dieser Richtung erwarb sich Ghirlandajo als Meister des größten Genius der vollendeten Kunstperiode, des Michel Angelo Buonarroti!

Die Schule von Siena.

Wir haben uns daran gewöhnt, die Malerschule von Siena im 15. Jahrhundert mit Gleichgültigkeit oder mit Bedauern zu betrachten. Allgemein gilt das 15. Jahrhundert als die Zeit des Verfalls für sie; ja v. Rumohr*) geht soweit, die gesammte Thätigkeit derselben für so nichtig zu erklären, daß er sie weder einer Forschung noch einer Besprechung werth hält. Nun ist nicht zu leugnen, daß ein Gang durch die Gemäldesammlung der Akademie von Siena, wo man die Werke der einheimischen Meister in großer Anzahl vereinigt findet, die Befriedigung nicht gewährt, welche die Sammlung der florentinischen Akademie darbietet; ebensowenig kann man dort einen Fortschritt entdecken über Duccio, Symon und die Lorenzetti hinaus zu neuer und freierer Entwickelung, wie die Schule von Florenz im 15.

*) It. Forsch. II, 313. Anm. „Ich übergehe hier die Sieneser, welche von 1430—1500 gemalt haben, ... besonders, weil ich mich an dieser Stelle mit der Entwickelung des künstlerischen Geistes und keineswegs mit dessen Krankheiten beschäftige."

Jahrhundert sie zeigt im Verhältniß zu der vorangegangenen Zeit; auch fehlen in Siena Meister von einer Bedeutung, wie Masaccio, Filippo, Benozzo, Filippino, Ghirlandajo ꝛc.; und doch thut man Unrecht, dem ersten allgemeinen Eindruck folgend, an den Leistungen ihrer sienesischen Zeit- und Kunstgenossen flüchtigen Blicks vorüber zu gehen.

Wenn die Malerschule von Siena hinter der gleichzeitigen florentinischen zurückgeblieben ist, so haben dazu vornehmlich zwei Ursachen mitgewirkt. Einmal hielt man in Siena fest nicht allein an den traditionellen Kunstformen des 12. Jahrhunderts, sondern auch an der traditionellen, aus dem Byzantinismus hervorgegangenen streng kirchlichen Auffassung des künstlerischen Stoffes, während man in Florenz, mit der Ueberlieferung brechend, zu neuen, freien Anschauungen der Geschichte, wie zu neuen Kunstformen überging.

Dieses verneinende Verhalten gegen die allgemeine Cultur-Entwickelung hing genau zusammen mit alten festgehaltenen Kirchthurms-Interessen, mit den Statuten der sienesischen Malerzunft, denen zufolge jeder fremde Künstler, der in oder für Siena arbeiten wollte, zum besondern Schutz der einheimischen, mit einer nicht unbeträchtlichen Steuer belegt war; was denn allerdings einem Ausschluß ziemlich gleich kam, den Künstlern von Siena materiellen Schutz gewährte, aber auch den geistigen Fortschritt und die Theilnahme an den Errungenschaften der Zeit hinderte.

Ein sienesischer Maler, der an der Grenze des 14. und 15 Jahrhunderts steht, Taddeo Bartoli, wird von den meisten Kunstgeschichtschreibern von der allgemeinen Verurtheilung ausgeschlossen; es wird ihm sogar im Gegentheil ein weitreichender heilsamer Wirkungskreis, namentlich auf die Entwickelung der umbrischen Malerschule zugeschrieben und rühmend werden seine

zahlreichen Arbeiten aufgezählt;*) aber gerade in Bezug auf ihn finde ich die der Schule gemachten Vorwürfe viel mehr berechtigt, als bei manchem seiner Zeitgenossen und Nachfolger.

Taddeo Bartoli

geb. zu Siena 1363, gest. 1422, war der Sohn des Bartolo di Maestro Mino, eines Barbiers,**) und einer der am meisten allwärts begehrten und beschäftigten Künstler seiner Zeit. Wem er seine künstlerische Ausbildung verdankt, hat die Geschichte nicht verzeichnet; am nächsten stehen seine Arbeiten den Malereien des Bartolo di Maestro Fredi und denen des Martino di Bartolommeo.***)

Das sehr fragliche Verdienst Taddeo's bestand in seiner großen Handfertigkeit, mit der er von den überlieferten Kunstformen, die er in oberflächlicher Weise sich angeeignet, Gebrauch zu machen verstand. Für ziemlich umfangreiche Arbeiten, die, ernst genommen, Jahre in Anspruch genommen haben würden, bedurfte er meistentheils nur wenige Monate und so sehen wir ihn in einem Zeitraum von ungefähr 20 Jahren bald in Siena, in Genua, in Pisa, Volterra, San Gemignano, bald in Perugia, in Padua, Montepulciano und Montalcino, und zwar an manchen Orten wiederholentlich mit der Ausmalung von Capellen und mit andern größern Werken beschäftigt. Tiefsinnige Con-

*) Rumohr, It. Forsch. II, 311 f. — Crowe ꝛc. II, 165.

**) Nach einem eigenhändigen Document Taddeo's von 1385, in welchem er sich zu einer Malerei im alten Domchor verpflichtet und sich als solchen unterschreibt, wonach Vasari's Angabe im „Leben" desselben, daß er der Sohn des Bartolo di Maestro Fredi gewesen, zu berichtigen ist. Vgl. Vasari L. M. II. p. 218. 1.

***) Vgl. Bd. II. S. 396 und 434.

ceptionen, reiflich durchdachte Anordnung, gründliche Naturstudien, mannichfaltige und geistvolle Motive der Darstellung, individuelle Durchbildung der Charaktere, fleißige Ausführung darf man unter diesen Umständen bei ihm nicht voraussetzen, wenn er auch in einzelnen Fällen gezeigt hat, daß er Besseres, als was er in der Regel gab, zu leisten die Fähigkeit besaß.

Die früheste Nachricht von Taddeo's künstlerischer Thätigkeit verdanken wir Milanesi, der im Domarchiv von Siena, im Buche der artistischen Documente, eine eigenhändige Urkunde Taddeo's vom Februar 1385 gefunden, in welcher er sich verpflichtet, im Dom alle Figuren im Chor zu malen, der den Hauptaltar umgibt.*) — Im Jahre 1390 malte Taddeo für die Kirche S. Paolo all' orto in Pisa das Hauptaltarbild, ein Triptychon mit Maria in trono umgeben von einer Glorie von rothen Cherubim auf Goldgrund; auf den Flügeln die HH. Gerhard und Paulus, Andreas und Nicholaus.**) — 1393 war Taddeo mit umfassenden Arbeiten in San Gemignano beschäftigt. In der Taufcapelle des Domes ist eine mit seinem Namen bezeichnete Tafel, Madonna in trono zwischen 2 Heiligen; eine zweite in der Stanzetta del Pilone, mit dem H. Geminianus (zu welcher die in der Sacristei befindlichen Seitenflügel mit Darstellungen aus dessen Leben gehören). Auf 2 Bogen der Mittelschiffs sieht man noch jetzt von Taddeo's Hand Paradies und Hölle, an der Fensterwand Christum, die 12 Apostel und viele Heilige und Propheten, und am ersten Bogen links unter dem Säulencapitäl

*) Milanesi, Doc. I. p. 312. Es scheinen ausschließlich Engel gewesen zu sein, Halb- und Ganzfiguren, für deren Ausführung ihm ein Monat Zeit gelassen war. Sie sind längst verschwunden.

**) Das Bild, auf welchem das Christkind mit einem Stieglitz in der Hand abgebildet ist, hat die Unterschrift: THADDEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS MCCCXC. Es kam 1812 nach Paris und ist im Louvre unter Nr. 63 aufgehängt. Vgl. Vasari L. M. II, 221. 2.

die beglaubigende Inschrift.*) — In demselben Jahre malte Taddeo auch in Genua für die Capelle des Cantaneo Spinola in S. Luca zwei Altartafeln.**) — Einen längeren Aufenthalt scheint danach Taddeo in Pisa gemacht zu haben, wo sich mehre größere Arbeiten von ihm finden. Mit dem Jahre 1395 war eine Tafel, Maria in trono zwischen den HH. Franz, Antonius von Padua und Gerhard, bezeichnet, die er für die Capelle der Sardi und Campigli in S. Francesco gemalt hat, und die sich durch eine besonders feurige Färbung vor seinen andern Bildern hervorthut.***) Inzwischen hatte die Stifterin dieses Altarbildes damit ihrem frommen Kunsteifer kein Ziel gesetzt; sie ließ vielmehr nun die ganze Capelle von Taddeo in Fresco ausmalen.†) Hiemit wird uns zum ersten Male eine größere Arbeit Taddeo's, eine wahrhaft bedeutende Aufgabe, vor Augen gestellt. Es galt das Lebensende der heil. Jungfrau in einer Bilderfolge zu schilden.††) 3 Wände, die Decke und der Eingangsbogen waren dem Maler zur Verfügung gestellt. An der Wand links malte er in die Lunette den Besuch der Apostel bei der heil. Jungfrau; in die untere Abtheilung ihren Tod; gegenüber in die Lunette ihr Begräbniß und darunter ihre Himmelfahrt; in die Fensterwand, gegenüber dem Eingang die Verkündigung, und zu Seiten des Altars St. Andreas und den Täufer Johannes; am Eingangsbogen die Halbfiguren der HH. Clara, Katharina, Apollonia, Agnes, Lucia u. A. und innen, der Verkündigung gegenüber,

*) THADDEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT HANC CAPELLAM MCCCXCIII.

**) Wahrscheinlich fällt seine Verheirathung mit Simona del Monte da Genova in dieses Jahr. S. Milanesi, Doc. II, 108. not.

***) Die lange Zeit verschollene Tafel war (nach Vasari L. M. II, 221. not. 3) 1846 im Besitz eines Herrn M. Supino in Pisa.

†) Man hat die überweißten Fresken neuerdings von der Tünche befreit.

††) Ich war seit der Aufdeckung dieser Fresken nicht in S. Francesco u Pisa und halte mich deßhalb an den Bericht von Crowe ꝛc. II. p. 158.

die Stigmatisierung des H. Franz. An einem Pfeiler steht die Inschrift: TADĒ BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS ANNO DNI MCCCLXXXXVII. und gegenüber: VEN. DN̄A DATUCCIA DE SARDIS FECIT FIERI ISTĀ CAPELLĀ P. AĪA VIRI SUA ET SUARUM.

Vermißt man nun schon in der allgemeinen Anordnung das natürliche, architektonische Gefühl für die rechte Vertheilung der Räume, indem das Auge genöthigt wird, vom Tod Mariä zum Besuch der Apostel auf- und von dem Begräbniß derselben zu ihrer Himmelfahrt herabzusteigen: so belastet er die ausdrucksarmen Darstellungen mit schwerverständlichen Phantasie-Zugaben, wie denn bei dem Besuch der Apostel einige Heilige durch die Luft herbeigeflogen kommen, und zwar ohne durch diesen Besuch auf dem doch nicht ganz gewöhnlichen Wege auf Maria und die Apostel irgend einen Eindruck zu machen.*) Wenn bei einem ersten größeren Werke ein Künstler nicht mehr Phantasie für eine Conception, nicht mehr architektonischen Sinn für die Composition zeigt und nicht einmal nur ernstliche fleißige Studien in der Zeichnung und Formendurchbildung macht, wie hier — nach der angeführten Abbildung — zu Tage liegt und durch spätere Arbeiten bestätigt wird: so hat er kein Anrecht auf eine hervorragende Stelle in der Entwickelungsgeschichte der Kunst; er steht in keinem besonderen Zusammenhang mit seinen großen Vorgängern, den Lorenzetti und Duccio, wie Crowe ꝛc. a. a. O. es an ihm rühmen; am wenigsten können ihm Anregungen zu ernster Auffassung malerischer Aufgaben und einer seelenvolleren Behandlung derselben, wie wir sie bei einigen seiner Landsleute, und vornehmlich in der umbrischen Schule antreffen, gut geschrieben werden.

*) Vgl. die Abbildung bei Crowe ꝛc. II, 158 f., wo die aus der Luft herabfliegenden Gestalten sogar noch als Apostel genommen sind.

Gleichzeitig mit den Malereien in S. Francesco dürfte ein Altarbild Taddeo's in S. Michele sein, das fälschlich dem Lorenzo Monaco zugeschrieben worden: Maria in trono mit einem Goldstoffkleide und dunkelblauem, goldumsäumtem Mantel, hält das mit einem kurzen, goldstoffigen Kleide angethane Kind auf ihrem rechten Schooß mit beiden Händen umfaßt. Auf dem breiten Heiligenschein der Madonna sitzt die Taube des H. Geistes. Zu beiden Seiten stehen in reichverzierten Gewändern die HH. Julianus und Petrus, Michael und Katharina. Vorn zur Seite zu den Füßen der Madonna knieen auf einem rothen, golddurchwirkten Teppich ein die Geige und ein die Harfe spielender Engel, beide in violetten, goldumsäumten Gewändern, und mit rothen und goldnen langen Flügeln. Eigenthümlich ist der Charakter der Madonna sehr jugendlich, mädchenhaft gehalten (mit kleinem Mund, rothen, aufgeworfenen Lippen, gerader Nase, rundem Gesicht). Die Gestalten haben halbe Lebensgröße; die Carnation ist röthlich grau, in den Schatten graubraun; die Gewänder haben tiefe gebrochene Farben.*)

Von Pisa scheint Taddeo nach Siena zurückgegangen zu sein, zunächst um die Apostel mit je einem Engel über sich, nebst dem apostolischen Glaubensbekenntniß in 12 kleinen Tafeln zu malen, die gegenwärtig in der Opera des Domes aufbewahrt werden. Gleichzeitig mag auch das kolossale Crucifix sein, das er für das Ospedale della Scala gemalt und das nun in einem Wartezimmer desselben aufgehängt ist; — kein Gegenstand der Bewunderung!

Von 1400 an sehen wir Taddeo fast ausschließlich im Dienste

*) Ich bin etwas genauer auf die Beschreibung dieses Bildes eingegangen, da es entweder zu den besten Leistungen Taddeo's gehört, oder von einem andern Meister herrührt. Seinen Namen hat es nicht; obschon derselbe bei seinen Arbeiten nicht zu fehlen pflegt.

seiner Vaterstadt, sei es im Dom, in einer andern Kirche, oder im öffentlichen Palast beschäftigt. Im Jahre 1400 am 4. Febr. übernimmt er ein jüngstes Gericht in der Capelle des H. Antonius im Dom; am 10. Juni 1401 6 Geschichten des alten Testamentes über der Sacristeithüre daselbst, und zwar innerhalb zweier Monate!*) zu malen.

Es beweist auf unwidersprechliche Weise die Handfertigkeit Taddeo's, daß er in demselben Jahre, 1401, ein Altargemälde für die Kathedrale von Montepulciano gemalt, das wegen seines Umfangs, und wegen der Menge seiner Figuren als das größte von allen gilt, die er geschaffen hat.**) Es ist eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä im äußern Rahmen eines Triptychons, mit der Unterschrift: THADEUS BARTOLI DE SENIS DEPIN(XIT).... QUESTA OPERA AL TEMPO DI MISSER..... MCCCCI.

Um den offenen Sarkophag stehen die Apostel; Maria, im buntverzierten Mantel und hellvioletten Kleide, einen braunen

*) Die Arbeiten sind verschwunden; die beglaubigten Nachrichten von ihnen von 1400—1405 findet man bei Milanesi, Doc. II. p. 5 ff. wo man noch mehren solchen Zeitbestimmungen begegnet, z. B. bei „4 Historien hinter dem Hochaltar, 1405 ausgeführt für 30 Goldgulden vom 19. Junius bis 14. August." Es ist überhaupt nicht uninteressant, die mit den Künstlern abgeschlossenen Verträge zu lesen, in denen u. A. festgestellt wird: alle nöthigen Gerüste, sowie den Frescogrund nach des Künstlers Angabe und den Kalk hat der Besteller auf seine Kosten zu beschaffen; auch Farben, Gold und sonstiges nothwendiges Material. Der Maler hat nur seine Person und Pinsel oder in einem andern Contract „seine Arbeit mit dem Pinsel" einzusetzen; er muß aber so gut arbeiten, als er kann; auch ohne Unterbrechung, außer an den von der Kirche gebotenen Feiertagen (darf aber bei schlechtem oder Frostwetter nicht malen) auch darf er die Arbeit nicht vor gänzlicher Vollendung verlassen. Taddeo's Lohn ist 12½ fl. monatlich. Auch wird gelegentlich die Zeit bestimmt, binnen welcher die Arbeit gemacht sein muß, und Taddeo war stets zu der kürzesten Frist, wie wir gesehen, bereit.

**) Vasari L. M. II. p. 224.

Schleier über dem Kopf, sitzt auf Wolken, ernst blickend, die Hände vor der Brust gefaltet, umgeben von buntgekleideten musicierenden Engeln. Auf den Seitenbildern links 9 männliche, rechts 7 weibliche Heilige; alle Figuren in halber Lebensgröße. An den senkrechten Theilen des Rahmens sind kleinere Heiligenbildnisse angebracht, in den 3 Giebeln die Krönung Mariä zwischen der Verkündigung; in der Predella 10 kleine Darstellungen aus der Passion; im Ganzen etwa 200 Figuren!

Im Jahre 1403 finden wir Taddeo in Perugia, wo er für die Kirche S. Francesco 2 fünftheilige Altargemälde ausführte:*) Maria mit dem Kind auf ihrem Schooß, das lächelnd auf den Stieglitz in seiner Linken zeigt, die Krone auf dem Haupt, in Goldstoff gekleidet, von Cherubim umgeben; halbe Lebensgröße auf Goldgrund. 2 Engel in Goldstoff gekleidet, Geige und Harfe spielend, knieen aufschauend vor ihr; in den Seitenbildern die beiden Johannes, Magdalena und Katharina (letztere eine vor den andern durch Schönheit in Gestalt und Haltung ausgezeichnete Figur). — Das zweite Bild ist eine Verklärung des heiligen Franz, der von Cherubim umkränzt seine Wundenmale zeigt. Auf den Seitentafeln stehen die HH. Thomas, Martin, Ludwig und ein Bischof. Unter dem ersten Bilde steht THADEUS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS MCCCCIII. Weder in der Zeichnung noch im Colorit, weder in der Composition noch in der Ausführung haben diese Werke Taddeo's einen höhern Rang vor seinen übrigen; im Gegentheil zeigen sie Flüchtigkeit oder Unsicherheit selbst in der Modellierung, die ihm doch sonst geläufig war. — Noch tiefer steht ein von ihm in S. Agostino über der Sacristei ausgeführtes Fresco-

*) Sie hängen jetzt in der städtischen Sammlung, bez. mit 45 u. 22. Vasari II, 222 setzt Taddeo's Aufenthalt in Perugia und die Arbeiten für S. Francesco vor das Jahr 1398.

bild: Die Ausgießung des H. Geistes, wohl kräftig in den Farben, aber von kläglicher Anordnung im Kopf an Kopf vollgepfropften Raume, ohne Motive und Ausdruck.*) — Gegenüber diesen Werken muß man einen wohlthätig fördernden Einfluß von Taddeo's Aufenthalt in Perugia auf die umbrische Schule und deren feines Gefühl, idealen Formensinn und tiefe Innerlichkeit unbedingt in Abrede stellen.

Zurückgekehrt nach Siena war er wieder um den Monatlohn von $12^1/_2$ Gulden mit Malereien im Dom beschäftigt; malte auch bei den Serviten eine Geburt Christi, welche die Unterschrift seines Namens mit dem Jahr 1404 trägt; und führte noch in den folgenden Jahren viele Wandmalereien im Dom aus, von denen keine Spur mehr vorhanden ist.

Geschwindmalerei und die damit verbundene Wohlfeilheit der Arbeit Taddeo's hatten die Kunstliebe der Sieneser zu immer neuen Unternehmungen gereizt, und ihn zum Meister des Feldes und fast unentbehrlich gemacht. Im August 1406 beschloß der Magistrat von Siena, die Capelle des öffentlichen Palastes von Taddeo ausmalen zu lassen, und zwar „in der Weise und mit Figuren, wie sie dem Schmuck der Capelle und der Ehre der Republik entsprechend erscheinen würden." Taddeo wählte das in S. Francesco zu Pisa von ihm behandelte Thema vom Lebensende der Madonna, und wiederholte im Allgemeinen dieselben Compositionen. Wir haben keine genaue Kunde, an welchem Tage Taddeo die Arbeit begonnen; dagegen wissen wir, daß ihm am 30. Juni 1407 die Erlaubniß gegeben wurde, die alten Gemälde der Capelle über dem Altar von der Krönung Mariä herabzuschlagen, um neue, bessere Gemälde nach seinem Gut-

*) Wahrscheinlich im August 1404 gemalt, wo er mit Erlaubniß der Domverwaltung von Siena nach Perugia gegangen. S. Milanesi, Doc. II. p. 119.

dünken an die Stelle zu setzen. Im November aber desselben Jahres mußte bei Strafe von 25 fl. die ganze Capelle fertig ausgemalt sein;*) und sie war es! Kein Wunder, daß sie handwerksmäßig in der schlimmsten Bedeutung des Wortes ausgemalt ist.**)

Inzwischen Podestà und Magistrat von Siena waren höchlich befriedigt und bestellten noch im October bei Taddeo einen Christus für den Saal des Consistoriums, und für die Vorhalle der Capelle einen kolossalen Christophorus, nebst einer Anzahl von Figuren, die sich schwer mit der streng kirchlichen Richtung der sienesischen Malerschule in Uebereinstimmung bringen lassen. Im Eingangsbogen sieht man Aristoteles und zwar in sieneser Zeittracht; über ihm Mars und Jupiter; ganz oben die Stadt Roma; gegenüber Julius Cäsar und Pompejus und über diesen Apollo mit der Geige und Pallas unbehülflich und anmuthlos schwebend. An den Seiten des Eingangs zur Capelle stehen Judas Maccabäus und Ambrosius de Senis im Dominicanerkleid. — Neben dem großen Christoph, der verhältnißmäßig besten Figur, stehen Cicero, Cato und Scipio Nasica in sieneser Zeittracht, M. Curius Dentatus, M. F. Camillus und P. Scipio in romantisch-antiker Bekleidung. Ueber ihnen sieht man die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit und Tapferkeit, und über dem Bogen die Religion. — Unter dem Capitäl am rechten Pfeiler des Eingangs zur Capelle steht die Inschrift: TADDEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT ISTAM CAPELLAM MCCCCVII CUM FIGURA SANCTI XPHORI ET CUM ISTIS ALIIS FIGURIS MCCCCXIV. — Es scheint, daß Künstler und Magistrat einen Versuch in Neuerungen gewagt oder einen Beweis haben liefern wollen, daß Siena, ungeachtet

*) Milanesi, Doc. II. p. 27. 28.

**) Abbildung in meinen Denkmalen ꝛc. II. Taf. 3.

des Festhaltens an den Ueberlieferungen aus alter Zeit, dem Geiste des Jahrhunderts nicht fremd geblieben und berühmte Heiden des Alterthums und selbst ihre Götter so gut zu ehren bereit sei, als Florenz. Freilich, etwas ferner vom Herzen, als den Florentinern, lag ihnen die Renaissance, und so faßten sie sie in die ihnen natürliche und geläufige, und darum für das religiöse Bewußtsein ungefährliche und für die allgemeine Bildung unwirksame parodierende Form.

In der Zwischenzeit fertigte Taddeo noch manche andere Gemälde, von denen eines in der Sammlung der Akademie sich befindet, welchem künstlerischer Werth nicht abzusprechen ist: eine Verkündigung mit den HH. Cosmas und Damianus und der Unterschrift (QUESTA TA)VOLA FECE FARE MARIANO DI PAVOLO DE ROSSO; und ferner (TADDEUS B)ARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS ANNI DOMINI MILLE QUATROCENTO NOVE. Das Motiv ist von dem Bilde der Verkündigung des Symon und Lippus Memmi genommen,*) nur daß der Engel kniet, nicht schwebt. Von allen mir bekannten Werken Taddeo's ist dieses das sorgfältigst ausgeführte und ausdrucksvollste. — Die obere Abtheilung dieser Tafel, mit dem Martyrium der HH. Cosmas und Damianus, dem Tode und der Himmelfahrt Mariä, sowie die Predellenbilder mit der Anbetung der Hirten und der Könige, sind gleichfalls, nur gesondert, in der Sammlung der Akademie aufgestellt.**)

Aus derselben Zeit dürfte ein Triptychon sein, das sich noch jetzt in einer Capelle von Sta. Caterina della Notte in Siena befindet, eine Madonna in trono mit dem Kind zwischen S. Andreas und dem Täufer, zwei musicierende Engel zu ihren Füßen;

*) S. Bd. II. S. 304.

**) Die Tafeln haben die Nummern 130—134.

darunter die Schrift: TADEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS ANNO DOMINI MCCCC... (Die letzte Ziffer ist verschwunden.)

Im Jahr 1410 war Taddeo in Volterra beschäftigt, und zwar zuerst in S. Francesco mit Malereien, von denen er keine Lorbeeren geerntet hat. Hier erlebte er einen Tadel seiner Arbeit und eine Verwerfung seiner Forderung, und mußte, trotz der Verwendung der Commune von Siena für ihn, von seiner Klage abstehen. Dennoch hat er in Volterra weitere Aufträge erhalten und noch sieht man im Oratorio di S. Carlo ein Triptychon von ihm, Madonna in trono das Kind mit dem Stieglitz auf dem Schooß, beide in Goldstoff gekleidet, zwischen den HH. Johannes B. und Octavianus, Michael und Franz. In der Predella das Gastmahl des Herodes und die Stigmatisierung des H. Franciscus; dazu im Rahmen noch einige Heilige in Halb- und Ganzfiguren, in den Giebeln die Verkündigung.

In der kleinen verlassenen Kirche St. Antonio ist (oder war) in der Sacristei ein Altarbild mit dem Propheten Jesaias und den HH. Petrus und Nicolaus von Tolentino, und mit der Unterschrift (in gothischen Buchstaben): **tadeo⁹ bartoli de senis pinxit hoc opus 141..** — (Die letzte Ziffer ist ausgekratzt.*)

Was Taddeo nach Vasari's Angabe in Arezzo, in Monte Oliveto gemalt hat, ist verschwunden. Seine Thätigkeit in Padua, die gleichfalls von Vasari angezeigt wird,** ist theils spurlos geblieben, theils ganz angezweifelt worden. Die ziemlich rohen Uebermalungen einiger Fresken Giotto's in der Mariencapelle der Arena zu Padua erinnern so lebhaft an Taddeo's Handwerk, daß sie wohl auf seine Rechnung gesetzt werden dürf-

*) Giachi in seinem Guida di Volterra 1832 gibt 1418 an; ich sah 1833 das Bild, ohne eine Spur der 8 entdecken zu können.

**) Vasari L.M. II, 220 f.

ten. Dagegen ist es erwiesen, daß er im Campo Santo zu Pisa das ihm zugeschriebene Bild nicht gemalt hat.*)

Taddeo hatte einen Portugiesen, Alvaro Pires zum Schüler, von welchem in der Kirche zu Fossabanda bei Pisa ein Altarbild zu sehen ist, Madonna in trono mit Engeln und Heiligen in Lebensgröße, mit der Unterschrift: Alvaro Pirez da Evora Pintor.

Hat man fast allgemein die Bedeutung Taddeo Bartoli's überschätzt, so hat man die Leistungen seiner Nachfolger in gleicher Weise zu gering geachtet, indem man sie als Zeugnisse des Verfalls der sienesischen Malerschule aufführt. Gewiß ist, daß, wenn von Siena aus ein Einfluß ausgeübt worden, auf die Schulen Umbriens und der Mark Ancona, er nur von solchen Malern des 15. Jahrhunderts ausgehen konnte, deren Kunstgefühl und Tiefe des Gemüths in näherer Beziehung zu jenen steht, als das leichtfertige und leichtwiegende Talent Taddeo's.

Einen gegründeteren, und dennoch nicht wirklich genügenden Anspruch würde schon Domenico di Bartolo haben, den Vasari mit Unrecht einen Neffen und Schüler des Taddeo Bartoli nennt.**) Domenico Bartoli Ghezzi war um den Anfang des Jahrhunderts in Asciano geboren, 1428 in der Malergilde von Siena, und wird nach 1449 nicht mehr in den Urkunden gefunden.

In der Sammlung der Akademie ist ein Bild mit der Madonna, wie sie in halber Kniebeugung das Kind vor sich hält, von fünf musicierenden Engeln umgeben. Ueber ihr eine Krone mit einem flatternden Bande, darauf geschrieben ist: AVE STELLA MI-

*) S. u. a. meine „Beiträge zur neuern Kunstgeschichte 1835 p. 129.

**) v. Rumohr a. a. O. II, 222 nennt ihn sogar einen Bruder. Namen und Herkunft sind genau angegeben im Contract für das Altarbild in Asciano. Doc. II, 171.

CANS GEMMAQUE PRETIOSA. Zu Füßen der Jungfrau ist sodann noch zu lesen: O DECUS O SPETIES O STELLA SUPREMI ETERIS EXAUDI MISEROS FAMULOSQUE DEPRECANTES. DOMINICUS DOMINI MATREM TE PINXIT ET ORAT. ANNO MCCCCXXXIII. Es besteht kein Zweifel, daß der hier genannte Dominicus Domenico di Bartolo ist. Das Bild verbindet mit einem feinen Sinn für schöne Formen eine sorgfältige Ausführung; ist aber beeinträchtigt durch ungeschickte Bewegung und Mattigkeit des Ausdrucks, die durch das blasse Colorit noch sichtbarer gemacht ist.

Ein Zufall scheint ihm seine Bahn geöffnet zu haben. Die Sienesen wollten das Andenken an den Besuch des Kaisers Sigismund in Siena durch ein Bildniß desselben mit seinen Räthen im Dom ehren, hatten aber keine Vorlage. Da hörten sie, daß ein gewisser Domenico „eine Statue oder Zeichnung" nach dem Kaiser gemacht habe und wandten sich deßhalb an ihn. So ward ihm nicht allein 1434*) die Anfertigung des Gedenkbildes aufgetragen, sondern danach auch die Ausmalung der Domsacristei, mit den Geschichten der HH. Ansanus, Victor und Savinus,**) die er zwischen 1435 und 1439 ausführte. 1437 malte er ein Altarbild für S. Agostino in Asciano, eine Madonna in trono zwischen Heiligen, dazu die Verkündigung und den segnenden Gott Vater in den Giebeln, das noch in der Kirche, jedoch in seine Theile zerlegt, aufbewahrt, und von Crowe ꝛc.***) sehr gerühmt wird.

*) Doc. Sen. II. p. 161. 2. Es ist die Fußbodenplatte im Dom beim Altar des Sacramentes mit der sitzenden Gestalt des Kaisers, umgeben von seinen Räthen, die allgemein für Carl IV. gegolten hat.

**) Doc. II, 172. Sie sind im 16. Jahrhundert bei einer Feuersbrunst zu Grunde gegangen.

***) III. p. 54. Das Mittelbild steht über dem Hauptaltar, der Rest über dem 1. Altar rechts. Milanesi, Doc. II. 172. not.

1438 malte Domenico ein Altarwerk für den Convent Sta. Giuliana in Perugia, wo es — wegen strenger Clausur dieses Klosters — zur Unsichtbarkeit für die Außenwelt verurtheilt war; bis mit der Aufhebung der geistlichen Corporationen (wo nicht schon früher) seine Erlösungsstunde schlug und die Akademie von Perugia dasselbe in seine Sammlung aufnehmen konnte. Es ist fünftheilig, mit spitzbogigen Tafeln und spitzwinkeligen Giebeln. Die Figuren, von $^1/_3$ Lebensgröße, stehen auf Goldgrund. Im mittelsten Bild sitzt Maria auf einem Sessel und hält das mit Kleid und Mantel angethane Kind auf dem rechten Schooß und nimmt mit der linken Hand die Stifterin eine Dominicanerin (in ganz kleiner Figur) unter ihren Schutz, während das Christuskind, ein vollrunder blonder Lockenkopf, den priesterlichen Segen ertheilt. Unter den Füßen der Madonna ist eine Bandrolle angebracht mit der Inschrift: DOMINICUS BARTOLI DE SENIS ME PINXIT; und im untern Theil des Rahmens steht: HOC OPUS FECIT FIERI DOMINA ANTONIA FILIA FRANCISCI DE DOMO BUCHOLIS. ABBATISSA ISTIUS MONASTERII INN ANNO D. MCCCCXXXVIII. DE MENSIS MAI. Auf den Seitentafeln zur Rechten stehen die HH. Johannes Bapt. und Benedictus, zur Linken die HH. Giuliana und Bernhardus. Die Giebelbilder enthalten Christum inmitten der Verkündigung und Petrus und Paulus. Die Predellenbilder, von beiden Seiten nach der Mitte geordnet, haben das Leben des Täufers zum Gegenstand, von links nach rechts: Johannes als Knabe geht in die Wüste, seine Predigt vor dem Volke, das Gastmahl des Herodes mit dem Tanz seiner Tochter; von rechts nach links: Die Taufe Christi, die Gefangennehmung Johannis, seine Enthauptung und im Anschluß an den Tanz der Herodiade die Darbringung des abgeschlagenen Hauptes. Wohl sind die Charaktere nicht bedeutend, die Motive schwach,

die Stellungen, wie die Zeichnung unsicher, das Gefälte styllos, orgelpfeifenartig; aber die Ausführung, namentlich der kleinen Figuren, ist sehr sorgfältig. Die Carnation ist sehr blaß mit gelblichen Schatten, die Gewänder haben ganze Farben.*)

Ums Jahr 1440**) mag Domenico die Ausmalung des Pellegrinajo des Hospitals della Scala in Siena begonnen haben mit Bildern, die noch größtentheils erhalten sind und die ganzen Wände des großen Saales bedecken. Diese sehr figurenreichen Gemälde mit lebensgroßen Gestalten enthalten: Krankenpflege, Almosenvertheilung, Eheschließung eines Findlings, Ablaßertheilung durch den Papst und Erweiterung des Hospitals. Im Jahre 1444 hatte Domenico noch 2 andere Bilder (eine weitere Almosenspende und eine Madonna della Misericordia) hinzugefügt, die sich indeß nicht erhalten haben. Weder Composition noch Styl der Zeichnung und Färbung vermögen ein lebhaftes Interesse zu erwecken. Es kostet einige Anstrengung, den vielen bunt zusammengedrängten Figuren ihre Bedeutung abzufragen, da die Darstellung arm an sprechenden Motiven ist. Kostüme und Bildnisse geben diesen Gemälden einen mehr cultur- als kunstgeschichtlichen Werth; wohl aber bezeichnen sie eine Abweichung von der herrschenden Richtung der sienesischen Malerschule, ohne indeß der gleichzeitigen florentinischen in ihrem gründlichen Naturstudium zu folgen und ihre strenge Zeichnung zum Vorbild zu nehmen.

Im Berliner Museum wird dem Domenico ein ziemlich großes Bild (Nr. 1122) mit der Himmelfahrt Mariä zugeschrie-

*) Crowe ꝛc. III, 54. 55. schreiben diesem Bilde eine einflußreiche Beziehung zur Entwickelung der umbrischen Malerschule zu, die, abgesehen von seinem größern oder geringern Werth wohl schon durch die Unzugänglichkeit des Ortes seiner Bestimmung erschwert, wo nicht ganz verhindert war.

**) 1443 d. 23. Jan. waren bereits 5 Bilder beendigt. Doc. II. p. 173.

ben, das nach Inhalt und Anordnung — aber nicht im Styl — an die Himmelfahrt Mariä von Vecchietta im Dom von Pienza erinnert, die ihm als Vorbild gedient zu haben scheint. Mit den beglaubigten Gemälden Domenico's läßt es sich nicht wohl in Uebereinstimmung bringen.

Wollen wir wirklich den sienesischen Künstlern des 15. Jahrhunderts einen unmittelbaren Einfluß auf die Entwickelung der umbrischen Malerschule zuschreiben, so wird keiner dafür geeigneter erscheinen, als der ebengenannte Vecchietta.

Lorenzo di Pietro de Giovanni di Lando, genannt Vecchietta (auch Vecchietto und Vecchietti), geb. 1402 in Castiglione di Valdorcia im Sienesischen, gest. 1480, war einer der begabtesten Künstler seiner Zeit, gleich thätig und erfahren als Maler, Goldschmied, Bildhauer und Architekt.*)

In gleichem Maße, als ich die Verdienste Taddeo's und Domenico's überschätzt habe finden müssen, ist Vecchietta's Bedeutung als Künstler, nach meiner Ansicht, viel zu gering geachtet. Wenn in der History of painting in Italy, deren Verfasser dem Taddeo Bartoli eine hohe und einflußreiche Stellung anweisen, von Vecchietta**) zu lesen ist, „sein kurzes, aber genügendes Lob sei, daß er besser war, als Domenico di Bartolo in seinen letzten Werken", so ist dies weder ein kurzes und genügendes, noch überhaupt ein Lob. Heißt es aber weiter: „falsche Anordnung, fehlerhafte Perspective, schwache Formen, häßlich-alte Physiognomien, die Färbung, wenn auch durch die Zeit nachgedunkelt, doch matt und ohne Rundung", so trifft dies Urtheil, soweit es wahr ist, die Zeit und Schule überhaupt, übergeht aber, wodurch Vecchietta sich über beide erhebt: die großartige

*) Vgl. S. 127 f. wo aus einem Druckversehen 1412 anstatt 1402 steht.
**) Crowe ꝛc. III. p. 60.

Auffassung, die tiefe Empfindung, die begeisterte Stimmung, den seelenvollen Ausdruck, die liebevolle Ausführung.

Nach Taddeo Bartoli's Tode war er mit einem jüngern Kunstgenossen, Sano di Pietro, der gesuchteste Künstler Siena's. 1439 malte er, mit Beihülfe Sano's, eine Verkündigung für den Hauptaltar der Hospitalkirche della Scala in Siena; 1441 eine Madonna für die Sacristei dieser Kirche und über der Thür des Fremdenzimmers Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes und 3 Scenen aus dem Leben des Tobias; (1442 fertigte er für den Hauptaltar einen auferstehenden Christus, in bemaltem Holzschnitzwerk;) 1445 bemalte er die Thüren des Reliquienschreines im Hospital mit 25 Bildern aus dem Neuen Testament; 1446 scheint er einen großen Theil der Sacristei ausgemalt zu haben, dazu eine Madonna della Misericordia, und eine Processions-Fahne für die Schuljugend; 1448 fügte er zu den in der Sacristei ausgeführten Bildern noch 10 neue, aus dem A. und N. Testament und heilige Gestalten, alle erst in neuester Zeit von der aufgestrichenen Tünche befreit.*)

1449 wurden ihm 4 Gewölbe der Kirche S. Giovanni auszumalen übertragen, wo er die Verkündigung, die Transfiguration, und die Geißelung; die Taufe, die Sündenvergebung, Christus und Maria in der Himmelsglorie; ferner Christum im Weltgericht darstellte; während der übrige Theil der Kirche von andern Händen ausgeführt worden ist.**)

In der Galerie der Uffizien zu Florenz ist eine aus

*) In einer Ecke liest man: URBANO EQUITE D. AECCELLENTISSIMO HUIUS SANCT. PRAEFECTO LAURENTIUS PETRI FILIUS SENENSIS HOC SACRARŪM UNDIQUE VERSUM PICTURIS HONESTAVIT MCCCCXLVIIII.

**) Die urkundlichen Nachrichten von diesen Arbeiten gibt Milanesi, Doc. II. p. 369. Es ist mir, aller Anstrengungen ungeachtet, nicht gelun-

einem Triptychon in eine quadratische Form gebrachte, ziemlich stark beschädigte Tafel mit der Madonna in trono zwischen den HH. Bartholomäus und Jacobus zur Rechten, Andreas und Laurentius zur Linken, dazu vor ihr auf den Knieen S. Dominicus und ein gekrönter Heiliger mit einem goldnen Weihgeschenk in der Hand, als einer der h. drei Könige angesehen. In der alten Einfassung sind mehre kleine Heiligenfiguren angebracht; dazu die (über der ursprünglichen erneute) Unterschrift: OPUS LAURENTII PETRI SENENSIS MCCCCLVII. QUESTA TAVOLA LHA FATTA FARE GIACOMO DANDREUCCIO SETTAJUOLO P. SUA DEVOZIONE. Das Bild ist auf Goldgrund, die Gestalten haben $^2/_3$ Lebensgröße. Die Gewänder sind sehr bunt, haben auch wohl durch Restauration an Form und Harmonie verloren.

An der Unterschrift darf die Form der Widmung nicht unbeachtet bleiben. Als Motiv der Stiftung wird nicht das herkömmliche, allgemeine „pro anima“ (für der Seele Errettung aus dem Fegefeuer), sondern „pro devozione“ (aus Ergebenheit) angegeben, in unleugbarer Abschwächung der strengkirchlichen Anschauungsweise. Wir werden denselben Ausdruck bei andern Werken Vecchietta's in der Unterschrift wiederfinden, so daß wir schwerlich irren, wenn wir diese Umwandlung dem Geiste der Renaissance anrechnen, der selbst in Kunstdarstellungen altgeheiligten Styls einzudringen verstanden hat.*)

In wie hohem Ansehen Vecchietta in Siena stand, geht aus

gen, eine derselben zu sehen; auch in die Kirche S. Giovanni bin ich nicht gekommen, meine Angabe habe ich von Crowe ꝛc. III, 61. not. 3 genommen. Die Herausgeber des Vasari L. M. IV. p. 211. 1 sagen dagegen, daß die 12 Apostel daselbst von Vecchietta gemalt seien.

*) Es bleibt dahingestellt, ob der Beschluß des Conciliums von Florenz 1439, nach welchem der orientalischen Kirche (zu Gunsten der Vereinigung mit der occidentalischen) das Dogma vom Fegefeuer erlassen worden, zu der bezeichneten Umwandlung mitgewirkt hat.

einem Briefe der Commune vom 28. März 1460 an M. Goro Loli Piccolomini hervor, in welchem derselbe in den wärmsten Ausdrücken angegangen wird, dem Papste Pius II. für den Neubau seiner Loggia in Siena Vecchietta als Architekten zu empfehlen.*) Wahrscheinlich war die Arbeit an Antonio Federighi, der bereits 1456 mit der Anfertigung von Statuen für die Halle beschäftigt war, schon vergeben, wenigstens in der Entschließung des Papstes, so daß Vecchietta sie nicht erhielt; wohl aber wurden ihm zwei Statuen (Petrus und Paulus) für die Loggia übertragen**) und bald darauf ein Altargemälde für den zur Zeit im Bau begriffenen Dom von Pienza.

1461 erhielt Vecchietta mehre Aufträge von der Commune zu Malereien im öffentlichen Palast. Daselbst sieht man in einer mosaikartig eingefaßten Nische an einem Pfeiler vor der Capelle eine heilige Katharina von Siena. Sie hat individuelle, etwas ältliche Züge; doch ist der Styl der Zeichnung allgemein gehalten; die Carnation ist blaß mit röthlich grauen Schatten, die Modellierung sehr leicht: In der gesenkten Linken hält sie ein Buch; mit der Rechten drückt sie eine Lilie an die Brust. Die Unterschrift lautet: OPUS LAURENTII PETRI SENENSIS. DIE XXVIII IUNII MCCCCLXI. — An einem zweiten Pfeiler desselben Raumes ist in gleicher Weise der Ausführung der H. Bernhardin gemalt, von welchem sich eine Wiederholung in der Sammlung der Akademie (Nr. 200) befindet. Alle drei Bilder haben ein ganz übereinstimmendes Gepräge. Feierliche Haltung, größte Einfachheit und Wahrheit im Ausdruck und Anspruchlosigkeit im Vortrag, so daß sie fast nur den Eindruck von grau in grau gemalten Figuren machen.***)

*) Milanesi, Doc. II. p. 408.

**) Doc. II. p. 311. Vgl. auch p. 310.

***) Die Jahrzahl unter dem H. Bernhardin (MCCCCL...) hat wahr-

In der Sala dell' ajuto Bilanciere des öffentlichen Palastes malte Vecchietta eine Madonna della Misericordia, die erst neuerdings wieder von der Tünche befreit worden, unter der sie begraben gelegen. *) Sie hat das Kind im Arm; 2 Engel halten eine Krone über ihrem Haupt, zwei andere breiten ihren Mantel aus, unter welchem die Gemeinde von Siena Schutz sucht. Die HH. Sabinus, Hieronymus, Petrus, Katharina, Laurentius, Ansanus, Martinus und Bernhardinus umgeben sie von beiden Seiten; ein singender Engelchor schwebt über ihnen.

In diese Zeit nun fällt wohl Vecchietta's schönstes Gemälde, das Altarbild für den Dom von Pienza, jenem in öder, unfruchtbarer Berggegend, südlich von Siena gelegenen, sehr unwirthlichen, von Papst Pius II. in eine Stadt verwandelten Dorfe, wo es den Altar des linken Kreuzschiffs der prachtvollen Kirche schmückt.

Ueberraschend ist der Eindruck dieses in Gold und glänzenden Farben strahlenden Bildes, das man einem frohlockenden Hymnus auf die Himmelfahrt Mariä vergleichen kann. Auf Wolken sitzend, von Cherubim getragen, schwebt die heil. Jungfrau zum Himmel empor, wo Christus im goldenen Strahlenglanz mit ausgebreiteten Armen sich neigt, die Verklärte zu empfangen, und Propheten des Alten Bundes, der königliche Ahnherr unter ihnen, herbeischweben zur Begrüßung. Weiß und golddurchwirkt ist ihr Kleid, von lichtem Goldstoff ihr weiter Mantel, der den Kopf und die ganze Gestalt umschließt. Die Hände hat sie vor der Brust sich leise berührend erhoben; wie die ganze Figur, so ist auch der Kopf ohne Wendung von vorn genommen, das Gesicht im reinsten Oval, der Blick gradaus

scheinlich ihren Schluß verloren und wird dieselbe, wie bei der H. Katharina gewesen sein.

*) Wobei freilich einige Uebermalungen nothwendig geworden.

gerichtet; im Typus der byzantinischen Tradition sich anschließend, ohne besonders sprechenden Ausdruck sei's der Andacht und Demuth, oder freudiger Erhebung und Seelenseligkeit. In höchst eigenthümlicher Weise wird sie von einer Engelschaar umtanzt, die, zu ihren Füßen zum Kranz verbunden, sie singend und musicierend umschweben, und an die sich noch andere über ihnen mit Trommeln und Trompeten anschließen. Es sind blondgelockte lange Figuren von etwa $^1/_3$ Lebensgröße, mit lieblichen, blühenden Angesichtern, in langen Gewändern von kräftigen Farben. Am leeren Sarkophag sitzt von den Zwölfen nur Einer, wahrscheinlich Thomas, welcher der Entschwindenden andächtig nachschaut. Das Bild ist in einer fast miniaturartigen Behandlung ausgeführt und wohl erhalten. Auf den Seitenbildern sind die HH. Pius, Lucia, Augustinus und Anastasia, charakter- und ausdrucksvolle Gestalten in $^2/_3$ Lebensgröße, abgebildet. Die Unterschrift ist durch ein vorgesetztes Marmortabernakel verdeckt, doch hat sie Ettore Romagnoli in seinen Biografie degli artisti Senesi (MS. in der öffentlichen Bibliothek von Siena) leider! nur ohne Jahrzahl mitgetheilt, wonach sie lautet: OPUS LAURENTII PETRI SCULPTORIS DE SENIS.

Das Glück hat es gefügt, daß wir von diesem Altargemälde eine vollkommen genügende Anschauung gewinnen können, ohne den beschwerlichen Weg nach Pienza zu machen. Vecchietta hat — wahrscheinlich als Hausaltarbild — das Bild von Pienza in verkleinertem Maßstab wiederholt und zwar in liebevollster und vollendetster Ausführung mit einigen kleinen Veränderungen, namentlich an den Seitenbildern, in denen er eine ganze Schaar von Heiligen aufgestellt. Dieses Bild, ein wahres Juwel der sienesischen Malerschule des 15. Jahrhunderts, befindet sich in der Pinakothek zu München, Cabinet XIX. fälschlich als Gentile da Fabriano, später als Mini

bezeichnet.*) Die Heiligen der Seitenbilder, sowie die in der Höhe eingefügte Verkündigung mit kleinen Figuren, sind nur untertuscht.

In S. Niccolo di Valdorcia ist eine mit Vecchietta's Namen bezeichnete Tafel mit der Madonna in trono zwischen den HH. Nicolaus und Florian, Johannes B. und Blasius, in der Predella die Verkündigung und Wundergeschichten der HH. Nicolaus und Blasius.**)

Gegen das Ende seiner Tage war Vecchietta vorzugsweis mit Bildnereien in Erz und Silber beschäftigt. Gleichzeitig war er für eine ewige Ruhestätte für sich und die Seinen besorgt und erbaute sich im Spedale della Scala zu Siena eine Grabcapelle. Er fertigte dafür ein Tabernakel mit einer Broncestatue des auferstandenen Christus, welche die Unterschrift trägt: LAURENTII PETRI PICTORIS ALIAS VECCHIETTA DE SENIS P. SUA DEVOTIONE FECIT HOC OPUS MCCCCLXXVI.***) Das Altarbild, das Vecchietta für diese seine Grabcapelle gemalt, eine Madonna in trono mit dem Kind auf dem Schooß, in goldner cassettierter Nische, zwischen Petrus und Paulus neben dem Thron, und Cosmas und Damianus zu ihren Füßen knieend, ist ein letztes schönes Zeugniß seiner großartigen Auffassung und stylvollen Zeichnung. Es befindet sich jetzt, — leider! in sehr beschädigtem Zustande — in der Sammlung der Akademie (No. 195). Seine Unterschrift lautet: OPUS LAURENTII PETRI SCULTORIS ALIAS VECCHIETTA OB SUAM DEVOTIONEM.

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II, 4 von mir irrig dem Taddeo Bartoli zugeschrieben zu einer Zeit, da ich das Bild in Pienza noch nicht gesehen.

**) Vasari L. M. IV, 212. not.

***) Das Tabernakel steht seit 1506 im Dom; s. o. p. 128, die Statue des Christus auf dem Hochaltar der Hospitalkirche.

Zeitgenosse und zeitweis Mitarbeiter Vecchietta's war Ansano (oder gewöhnlich Sano) di Pietro di Domenico di Pepo, geb. 1406, gest. 1481.*) Er war ein Schüler von Stefano di Giovanni gen. Sassetta, von welchem die große Krönung Mariä über Porta Romana in Siena ist, über deren Ausführung er 1449 starb, eine ziemlich handwerksmäßige Arbeit im alterthümlichen Styl, 6 mal 6 Heilige hintereinander in Reihen gestellt an jeder Seite der Krönung, deren Vollendung nach des Meisters Tode Sano 1460 übernommen.

Sano di Pietro war einer der fruchtbarsten, aber auch handwerksmäßigsten Maler seiner Zeit. Nachklänge aus dem 14. Jahrhundert, wie sie bei Taddeo Bartoli und Vecchietta noch zu spüren sind, kommen bei ihm nicht, oder nur sehr entfernt, vor, dagegen aber auch kein Eindringen in die Formen der Natur, oder in die Zeichnung der Charaktere und den Ausdruck der Empfindung. Er liebt runde Köpfe, kleine Gesichtszüge, lange Finger, lichte, bunte Farben ohne Stimmung und Modellierung. Gewisse weichliche Bewegungen und süße Mienen haben ihn zum „Angelico von Siena" gemacht, auch scheut er sich nicht, hin und wieder Motive und Gestalten Fiesole's in seine Bilder überzutragen; aber er kommt nicht über eine oberflächliche monotone Nachahmung hinaus. Wirklicher Schönheitssinn, selbst in der Richtung des Symon Martini, der sogar hie und da die Oberhand gewinnt, ist ihm indeß nicht abzusprechen; nur daß ihm die künstlerische Durchbildung fehlt. Von seiner ungewöhnlichen Fruchtbarkeit sich zu überzeugen, genügt ein

*) Im Vasari L. M. VI. p. 183. 1 wird aus dem Taufregister angeführt: „Sano di Pietro di Domenico di Pepo fu battezzato ai 2 di dicembre 1405. — Milanesi, Doc. II. p. 279 not. behauptet nach sichern Nachrichten, er sei 1406 geboren und 1478 (nicht, wie Sano selbst angibt, 70, sondern) 72 Jahre alt gewesen. Sein Todesjahr ist im Necrologio di S. Domenico di Siena festgestellt. Vasari L. M. VI. p. 349.

Gang durch die Sammlung der Akademie in Siena, in welcher 47 meist größere Altarbilder von ihm aufgestellt sind. Und noch sind in Siena und in Kirchen und Klöstern des Landes überall Werke von seiner Hand zu finden, ungerechnet so viele, die über die Alpen gegangen.

Aus dem aufgehobenen Convento di S. Girolamo in Siena ist ein großes fünftheiliges Altarwerk, mit der Unterschrift: OPUS SANI PETRI DE SENIS MCCCCXLIIII in die Sammlung der Akademie gekommen (No. 157): Madonna in trono von 6 Engeln umgeben und angebetet von einem knieenden Heiligen; zur Rechten die HH. Dominicus und Hieronymus, zur Linken Augustinus und Franciscus. Darüber in kleinen Figuren der segnende Heiland, die Verkündigung und verschiedene Heilige. — Aus gleicher Zeit scheint auch das, ebenfalls ursprünglich in S. Girolamo befindliche dreitheilige Altarwerk mit achttheiliger Predella (Nr. 158, 159) zu sein. Das Bild hat fast denselben Inhalt; nur daß in der Predella Geschichten der HH. Cosmas und Damianus, nebst einigen Heiligen in Halbfiguren dargestellt sind.

Ein anderes seiner frühesten Altarwerke ist ein Triptychon von 1447 in der Akademie Nr. 251): Madonna in trono mit den HH. Bartholomäus und Lucia; auf den Seitenbildern die HH. Johannes B., Georg, Antonius Abb. und Katharina v. A. Die Unterschrift lautet: SANUS PETRI PINXIT. MCCCCXLVII.

Ansprechender, und vielleicht Sano's gelungenste Arbeit ist das große Wandgemälde von der Krönung Mariä in der Sala del Tribunale di Biccherna im öffentlichen Palast zu Siena. Die feierliche Handlung geht im Himmel vor, wo auf einem großen Thron, den Engelschaaren umgeben und Heilige des Alten und Neuen Bundes beiderlei Geschlechts in großer Zahl, Christus seiner Mutter die Krone des ewigen Lebens auf's Haupt

setzt; und wobei neben dem fast halbkreisrunden Bilde die HH. Katharina und Bernardino als Zeugen stehen. Das Bild, bei welchem der Versuch des Künstlers, den großartigen Styl Symons sich anzueignen, unverkennbar ist, trägt die Unterschrift: OPUS SANI PIETRI DE SENIS MCCCLXV.*) Noch bedeutender erscheint mir das überlebensgroße in Fresco auf Goldgrund gemalte Bild der H. Katharina in der Stanza del Segretario desselben Palastes. Die Heilige steht vor uns, einen schwarzen Mantel über dem weißen Kleid, einen weißen Schleier über dem Haupt und Hals, Lilien in der Rechten, in der Linken ein Buch. Ihre edle Haltung, ihr sanfter Ausdruck, ihr schönes Antlitz erinnern lebhaft an Vecchietta's Heilige in demselben Palast.**)

Aus der Kirche der h. Patronilla stammt das fünftheilige Altarwerk in der Sammlung der Akademie (Nr. 148 u. 149), das die Unterschrift trägt SANI PETRI PINXIT † QUESTA TAVOLA A FATA FARE SUORA BATISTA DI BENEDETTO DE' NOBILI DA LITIANO MCCCCLXXVIIII. Umgeben von 14 musicierenden und singenden Engeln entschwebt die h. Jungfrau zum Himmel. Auf der Erde knieen (in kleinen Figuren) die beiden Johannes und eine Nonne. Die Seitentafeln enthalten die heilige Katharina von A., Michael, Hieronymus und Lucia. Auf der siebentheiligen Predella sind außer der Geburt und dem Tode Christi noch Christus und die Samariterin, Christophorus und Wunder der Heiligen Michael, Petrus und Lucia abgebildet.

Ist es schon nicht leicht, vor den Bildern Sano's in der Akademie Stand zu halten, so steigert sich der Unmuth, wenn man deren in Kirchen des Landes, etwa in S. Quirico, in

*) Della Valle Lett. Sen. II. p. 230 liest MCCCCXLV.

**) Eine Unterschrift habe ich unter dem Bilde nicht gesehen; doch ist die nahe Verwandtschaft mit der Krönung deutlich.

Pienza u. s. w. antrifft. Im linken Kreuzschiffe des Domes von Pienza ist eine Madonna zwischen Heiligen und einigen Nebenbildern, mit der Inschrift SANIS PETRI, ein Bild dessen kindisch unvollkommene Zeichnung und Mangel an Gefühl selbst seine mittelmäßigsten Leistungen in Siena überbietet. Den Gestalten fehlt der Oberkopf und jedes Maß; die Carnation ist grau mit aufgelegtem Roth; die Farben sind handwerkmäßig von oben bis unten ohne Unterschied der Lichtwirkung aufgetragen; der Engel der Verkündigung, dessen langer Hals den schweren Kopf nicht halten kann, trägt den Lilienstengel wie einen Strauch über der Achsel ꝛc.*)

Sano di Pietro hat sich auch mit Miniaturmalerei beschäftigt. In der öffentlichen Bibliothek von Siena findet man Miniaturen seiner Hand in den Statuti dell' Università dei Mercanti vom J. 1472,**) und im Breviario der Nonnen von S. Chiara; sowie vornehmlich im Antifonario Nr. XIII. Auch die Dombibliothek besitzt in einigen Handschriften Miniaturen seiner Hand.

Gregorio di Cecco di Luca war der Adoptivsohn von Taddeo Bartoli und mag diesem das Festhalten am alterthümlichen Styl zu verdanken haben; im Feingefühl hat er ihn übertroffen, aber in mangelhafter Formenkenntniß hält er gleichen Schritt mit ihm. In der Servitenkirche zu Siena rechts vom Eingang ist ein Frescobild von ihm: Maria, die sich der armen Seelen im Fegefeuer erbarmt. Ungeachtet der unvollkommenen Zeichnung und der nicht richtigen Bewegung macht die ganz in Weiß gekleidete Gestalt mit dem milden, lieblichen Ausdruck ihrer

*) Ausführliche Nachweisung über Sano's Arbeiten, auch in cisalpinischen Sammlungen, geben Crowe ꝛc. III. p. 78 f.

**) Abgebildet in Bonnard's Opera del Costume de' Secoli XI—XV. Uebrigens vgl. Vasari L. M. VI. p. 183 f.

schönen Formen eine angenehme Wirkung, mit welcher sich auch die armen Seelen begnügen müssen, da eine Aenderung ihrer Lage nicht angezeigt ist. Und daß diese nicht besonders angenehm ist, hat der Maler auch angedeutet, indem er der h. Jungfrau einen Engel zur Begleitung gegeben, der ihren Mantel vor den auflodernden Flammen des Fegefeuers schützt. — In derselben Kirche über dem ersten Altar links ist von Gregorio, mit der Jahrzahl 1420 bezeichnet, ein fast ganz im byzantinischen Styl gehaltenes Madonnenbild, sogar mit Goldstreifen auf den Gewändern. Doch segnet das buntbekleidete Christuskind nach abendländischem Ritus. — In der Sacristei des Domes wird ein Bild Gregorio's aufbewahrt, eine Madonna, die dem Kinde die Brust reicht. Ganz in byzantinischer Weise von Halbfiguren musicierender Engel über einander umgeben und in einen weiten mit Goldstrichen überdeckten Mantel gehüllt hockt sie in halber Kniebeugung am Boden. Das Kind, das in der Rechten ein Vögelchen, mit der Linken die Mutterbrust unsanft preßt, macht ziemlich heftige Bewegungen, während die jungfräuliche, liebliche Mutter wehmüthig auf dasselbe niederblickt. Es trägt die Unterschrift: GREGORIUS DE SENIS PINXIT HOC. ANNI DOMINI M. CCCC. XX. III.*)

Giovanni di Paolo, der bereits 1423 als Maler genannt wird und kurz nach 1481 gestorben zu sein scheint, ging in den Spuren des Sano di Pietro, war ihm auch an Fruchtbarkeit ziemlich gleich, wie man an den zahlreichen Werken von ihm in der Sammlung der Akademie sehen kann. Hier sieht man u. A. von ihm eine Predella mit dem Jüngsten Gericht in kleinen Figuren vom J. 1445 (Nr. 139), ursprünglich in der Capella degli Guelfi in S. Domenico; ferner eine Altartafel

*) Abgebildet bei Rosini a. a. O. Bd. 3. p. 19.

(Nr. 237) vielleicht aus der Kirche des Hospitals*) mit Madonna in trono, vielen Heiligen und der Verkündigung. — Eine Tafel mit den Heiligen Bernhardinus, Franciscus, Clara und Ludwig von Toulouse in halber Lebensgröße, ferner mit den kleinen Halbfiguren von Paulus und Hieronymus in Formellen (Nr. 140) hat die Unterschrift: OPUS JOHANNIS PAULI DE SENIS MCCCCLIII. Die III. Decembre. In diesen wie den übrigen Tafeln der Akademie zeigt sich Giovanni di Paolo auffallend schwach und geistlos in Figuren und sehr wenig besser in den kleinen des Jüngsten Gerichts, einer ganz zerstreuten Composition, mit von Fiesole entlehnten, aber plump angewendeten Motiven und sehr roher Ausführung. Sehr viel besser ist auch das Altarbild der letzten Capelle neben dem Chor in S. Domenico nicht, Madonna in trono im weißen Kleid, den hellblauen Mantel über den Kopf gezogen, das halbbedeckte, freundlich segnende Kind, sichtlich gelangweilt, auf dem Schooße haltend. Hinter ihr stehen je 2 blonde, weißgekleidete, blumenbekränzte Engel mit Lilien; vor ihr knieen die HH. Jacobus und Johannes Evangelista, letzter als Greis mit weißem Haupt- und Barthaar; und hinter diesen stehen ein h. Papst, und Sebastian, ganz mit Pfeilen gespickt und sehr mager. Trocken und hart ist die Zeichnung, licht und bunt die Färbung, unbedeutend und unsicher der Faltenwurf, wie jede Form. Doch sind einige Köpfe ausdrucksvoll andächtig. In der Lunette ist eine Anbetung der Könige, zwar beschädigt, aber in glänzenden Farben, die dem Maler für seine Zeitcostüme nöthig erschienen. Auffallend sind die Contraste des demüthig die Füße des Kindes küssenden greisen Königs und der gründlich gleichgültigen Miene der Mutter und der Neugierde Josephs. Besonders ungeschickt sind die Pferde gezeichnet und doch erinnert das Bild an Benozzo Gozzoli.

*) Milanesi, Doc. II. p. 241 vom 11. April 1447.

Die Herausgeber des Vasari L. M. rühmen Giovanni di Paolo besonders als Miniaturist, und schreiben ihm eine Anzahl sehr feiner Initialen in einem Antifonario der öffentlichen Bibliothek in Siena zu.

Dem Giovanni di Paolo nahe verwandt ist Giovanni di Pietro, von dem an der Rückseite des Hochaltars in der Servitenkirche zu Siena ein Bild ist mit der Unterschrift: OPUS JOHANNIS DE PETRI AS. MCCCCXXXVI; eine Madonna della Misericordia mit der Gemeinde unter ihrem lichtblauen Mantel, die Frauen mit einer heiligen Nonne zur Rechten, die Männer mit einem Heiligen zur Linken. Sie ist ganz von vorn genommen, hat ein feierliches, ausdrucksloses, weißes Gesicht mit rothen Wangen und Lippen, und einen kleinen festgeschlossenen Mund; ein weißes Tuch über Kopf und Hals und eine Art Stola über dem zinnoberrothen Kleide. Hinter ihr stehen an jeder Seite zwei weißgekleidete flügellose Engel. Zeichnung und Ausführung sind im ältern Styl gehalten.

Ein Genosse des Giovanni di Pietro war Matteo di Giovanni di Bartolo, gewöhnlich Matteo di Siena genannt*), geb. um 1435, gest. 1495. Matteo war einer der am meisten beschäftigten sienesischen Maler und viele seiner Werke sind erhalten. Seine Zeichnung ist hart, in den Umrissen scharf, in der Modellierung flach, seine Färbung ist trocken — und doch ist er eine bedeutende künstlerische Erscheinung, wie er denn auch den Ehrennamen des sienesischen Ghirlandajo erhalten hat. Liegt auch darin eine Ueberschätzung Matteo's, so ist doch damit auf sein wesentliches Verdienst hingedeutet: er hat wirklich sein Auge auf die Natur gerichtet und seinen Gestalten individuelle Züge gegeben, die man bei seinen Zeit- und Kunstgenossen vergeblich

*) Milanesi Doc. II. p. 279 und 373.

suchen würde. Dabei hat er sich das Erbtheil der sienesischen Schule, den Schönheitssinn, bewahrt und läßt sich nur zuweilen zu gezwungener Zierlichkeit der Bewegungen, mehr aber noch durch den Eifer für lebenswahren Ausdruck zu wirklicher Unschönheit verleiten. Dies ist namentlich bei dem mehrfach von ihm behandelten Gegenstand des bethlehemitischen Kindermordes der Fall.

In der Sammlung der Akademie (Nr. 179) ist eine Madonna in trono von vier Engeln umgeben, mit der Unterschrift: [MATHAEUS] JOHANNIS DE SENIS PINSIT MCCCCLXX. Das Bild war ursprünglich in der Servitenkirche und ist, ungeachtet mancher Beschädigungen, unter den guten Zeugnissen für den Werth seines Urhebers anzuführen. — Freilich wird es durch ein anderes Werk seiner Hand in derselben Sammlung (Nr. 175) weit überboten. Es ist auch eine Madonna auf dem Thron, eine große, herrliche Composition auf Goldgrund! Das Kind im goldnen Kleidchen sitzt auf dem Schooß der Mutter und sieht sehr verständig nieder zum H. Cosmas, doch ohne ihn zu segnen. Auch die Mutter ist in Goldstoff gekleidet und hat den blauen Mantel über den Kopf gezogen, doch aber die hohe Stirn frei gelassen. Von ungewohnter Weichheit ist die Modellierung, die Carnation röthlich-grau, der Ausdruck kühl; der Typus mehr spitz, als rund. Die Cherubköpfe an der Thronlehne haben die Farbe des Lebens. Außer St. Cosmas umgeben den Thron die HH. Damianus, Sebastian und Galganus. Vier Engel von besondrer Lieblichkeit, von denen zwei die Madonna krönen, stehen hinter ihr. Alle Motive sind einfach wahr; die Zeichnung überrascht durch Freiheit, Vollkommenheit und Formenkenntniß, sowie das Ganze durch einen großen Styl, der an den lombardischen streift.*)

*) Entstehungszeit und Herkunft dieses Bildes sind nicht bekannt.

Bei der Brüderschaft der Madonna della Neve zu Siena ist ein Altarwerk Matteo's, Madonna in trono umgeben von 16 Blumen bringenden Engeln nebst den HH. Petrus, Paulus, Laurentius und Katharina in Lebensgröße; mit der Unterschrift: OPUS MATEI DE SENIS MCCCCLXXVII.*)

Matteo hatte den Werth einer strengen, symmetrischen Anordnung zu gut erkannt, als daß er sich davon hätte lossagen mögen. Auch wußte er sie glücklich mit der pyramidalen Richtung zu verbinden, wie wir namentlich an dem Altarbild der H. Barbara in S. Domenico sehen. Reich in rothen Goldbrokat und Weiß gekleidet sitzt die Heilige auf einem prächtigen Thron in der Mitte des Bildes, in der Rechten einen Palmenzweig, mit der Linken das Modell eines Thurmes, das Sinnbild ihrer Gefangenschaft, auf dem Schooße haltend. Hinter dem Thron stehen zwei Engel, von denen der eine die Geige, der andere die Laute spielt. Zwei andere Engel schweben über ihnen und halten eine Krone über dem Haupt der Heiligen. Im Vorgrund zur Rechten des Thrones steht Katharina von Antiochien mit einem Buch in der Rechten, in welchem sie zu lesen scheint, zur Linken Magdalena. Der Haupteindruck des Bildes ist feierliche Pracht, durch den Goldgrund gesteigert; vollkommene, fast gegensatzlose Harmonie, andachtvolle Ruhe; fein ist die Zeichnung und schön sind die Charaktere; ihr Ausdruck ist lieblich und würde es noch mehr sein, wenn die Zierlichkeit der Bewegungen, namentlich der Finger, nicht in Geziertheit ausgeartet wäre. In den Gewändern ist wenig Styl, und noch weniger Phantasie wahrzunehmen. Das Bild hat die Unterschrift: OPUS MATEI DE SENIS MCCCCLXXVIII.

*) Die dazu gehörige Predella mit der Legende von der Gründung von S. Maria maggiore zu Rom ist in Casa Sozzini zu Siena. Crowe ꝛc. III. p. 83 f.

Im öffentlichen Palast ist von Matteo (zwar nicht mit seinem Namen, nur mit 1484, bezeichnet, aber unzweifelhaft) eine Madonna mit dem Kind und vier Engeln, ein sehr liebliches, und wohlerhaltenes Bild.

Weniger glücklich ist Matteo, wenn er Handlungen, zumal mit erregten Leidenschaften darstellen will. Und gerade ein solches Thema hat er mehrmals bearbeitet. In S. Agostino ist ein mit seinem Namen und der Jahrzahl 1482 bezeichnetes Bild des bethlehemitischen Kindermordes. Es ist sehr roh in den Motiven; doch hat Matteo verstanden, sich noch in Grimmassen zu überbieten, als er den Gegenstand 1491 für die Servitenkirche (4. Altar rechts) bearbeitete. Da sitzt Herodes auf dem Thron und läßt das gräßliche Schauspiel der Kindermordung, dies Gedränge von Jammer, Grausamkeit, Wuth und Verzweiflung vor seinen und zweier Beisitzer Augen aufführen, von denen der Eine noch vergebens sich angestrengt zu haben scheint, die armen Kleinen zu retten. Der widerwärtige Eindruck der Blutscene wird noch verstärkt, indem sie der Maler durch Anwendung der modernen Zeittracht in die Gegenwart versetzt hat.*)

Ein Altarbild im rechten Kreuzschiff des Domes von Pienza, Maria in trono mit Engeln und Heiligen, ist mit seiner Leblosigkeit der Motive und Trockenheit der Zeichnung und Färbung nicht geeignet, die Eindrücke der letztgenannten Arbeiten Matteo's zu verwischen. Es hat die Unterschrift: OPUS MATHEI JOHANNIS DE SENIS. Dagegen bewahrt die Akademie in Siena einige kleine Madonnenbilder von ihm (Nr. 176. 177. 178.), die man zu seinen bessern Arbeiten zählen kann.

Es kann nicht als etwas Besonderes auffallen, daß neben großen Kunsttalenten auch geringere zu Wort und That kommen;

*) Die Geburt Christi darüber ist von Taddeo Bartoli.

es war und ist so, und wird zu allen Zeiten so sein! Seltener und zu erklären schwieriger ist ein bedeutender Werthunterschied bei demselben Meister. In überraschender Weise findet ein solcher sich bei dem Maler Benvenuto di Giovanni di Maestro Meo di Guasta, gewöhnlich Benvenuto di Guasta genannt, geb. 1436,*) bei dessen verschiedenen Arbeiten die Urheberschaft mehr als bei vielen andern der Beglaubigung durch Documente bedarf. Bald scheint er, aber in untergeordnetem Grade, dem Matteo verwandt; bald schwingt er sich bis zu Vecchietta empor, daß man ihn selbst mit Pietro di San Sepolcro verwechseln könnte; bald hat er die Ausführung eines Miniaturmalers und ein anderes Mal ist er flüchtig bis zur Rohheit. Jedenfalls aber gebührt ihm eine beachtenswerthe Stelle in der sienesischen Kunstgeschichte.

Viele seiner Arbeiten sind zu Grunde gegangen;**) von den ihm schon 1455 übertragenen Decken- und Wandgemälden***) haben sich nur dürftige Ueberreste erhalten. Von den erhaltenen Werken dürfte das früheste „die Verkündigung" in S. Girolamo außerhalb Volterra sein, das die Unterschrift trägt: OPUS BENVENUTI JOANNIS DE SENIS MCCCCLXVI. Der Engel kniet vor der h. Jungfrau, die ihn (auf einem Stuhl mit Cherubköpfchen) sitzend empfängt; der ewige Vater, von Cherubim umkränzt, von Engeln getragen, gibt von der Höhe herab seinen Segen. S. Michael im Waffenschmuck und S. Katharina v. A. stehen zu beiden Seiten. Die Composition ist schwach, die Zeichnung nicht minder, die Formen sind mager, die Gewänder durch Verzierungen aufgeputzt, der Ausdruck ist ziemlich leblos, die Ausführung etwas unbeholfen fleißig, die Carnation kalt;

*) Vasari L. M. VI. p. 186.

**) Milanesi, Doc. III. p. 80 gibt eine beträchtliche Zahl derselben an.

***) Doc. III. p. 79.

nur der durch den Goldgrund verstärkte Gesammteindruck verräth den Zusammenhang mit einer guten Ueberlieferung.*)

Ueber dem Barbara-Altar Matteo's in S. Domenico zu Siena hat Benvenuto eine Pietà mit Engeln; über dem „Kindermord" in S. Agostino die „Anbetung der Könige" in Fresco gemalt, und zwar in ziemlich roher Ausführung. — In der Sammlung der Akademie sind dem Benvenuto zwei Bilder (ich weiß nicht mit welchem Recht) zugeschrieben: eine Himmelfahrt der Madonna (Nr. 172) und eine Madonna mit dem Kind (Nr. 181), beide fast ohne Gefühlsregung und von handwerkmäßiger Behandlung. — Dagegen steht dieser Meister in derselben Sammlung mit einer (leider! sehr beschädigten) großartigen Composition, der Himmelfahrt Christi (Nr. 356, ehedem in der Vorhalle der Sacristei der Klosterkirche von Porta S. Marco), vor uns. Christus steht mit ausgebreiteten Armen in der Mandorla; über ihm heftig bewegte, schwimmende Engelkinder. Ein enganschließendes, weißes Tuch bedeckt die untere Hälfte des übrigens ganz nackten Körpers; Heilige und musicierende Engel umgeben ihn von beiden Seiten. Die Anordnung ist von mächtiger Wirkung. Die Darstellung der unten stehenden, durch das Emporschweben Christi überraschten Jünger, sowie der Freude der Engel ist in hohem Grade ausdrucksvoll. Fein und schön sind die Bewegungen, mannichfaltig und lebendig die Charaktere; bei individuellen Zügen die Formen groß; auch die Gewänder im breiten Styl. Christus ist im supranaturalistischen Typus gehalten und ganz von vorn zu sehen. Die Zeichnung ist wohlverstanden und gut. Den Hintergrund bildet eine weite Landschaft. Benvenuto zeigt sich in diesem Werk als sehr begabten

*) Eine Wiederholung dieses Bildes, aber mit den HH. Antonius und Franciscus, ist in der Sacristei von SS. Pietro e Paolo zu Buonconvento. Crowe ꝛc. III p. 71.

Künstler von voller Eigenthümlichkeit; und doch scheint florentinischer Einfluß, namentlich von Ghirlandajo, ihm nicht fremd geblieben zu sein. Das Gemälde hat die Unterschrift: BENVENUTI JOHANNIS PICTORIS. DE SENIS. M. CCCC. LXXXXI.

Francesco di Giorgio, geb. 1439, gest. 1506, ausgezeichnet als Baumeister und Ingenieur, hat auch als Bildhauer und Maler einen, wenn auch nicht gleich bedeutenden Namen sich erworben. 1470 malte er für das Spedale di S. M. della Scala in Siena eine Madonna mit dem Kind zwischen zwei Heiligen (jetzt in der Akademie Nr. 228); 1471 für dasselbe eine Krönung Mariä (jetzt in der Akademie Nr. 301) und 1475 für die Mönche von Monte Uliveto vor Porta Tufi eine Geburt Christi (jetzt in der Akademie Nr. 302), ein Bild, auf welchem er neben einigen Engeln auch 2 Heilige, Benedict und Thomas von Aquino (später in Bernhardin und Ambrosius Sansedoni umgewandelt) ihre Andacht verrichten läßt, und wobei er auf ein Zettelchen im Buche S. Bernhardins geschrieben hat: FRANCISC. GEORGII PINSIT. Es ist ein nicht sehr geglückter Versuch, in den Styl des Fra Filippo zu kommen, vornehmlich in der das Kind anbetenden Madonna. Joseph macht ein sehr klägliches Gesicht; die Engel sind sehr zaghaft, die Heiligen beten in sichtlicher Zerstreuung, wie denn der Eine mitten im Gebet sich nach uns umsieht. Die Zeichnung ist trocken und hart und die Färbung gleicht der Bemalung hölzerner Figuren. — Auch die Krönung Mariä aus dem Spedale erweckt keine warme Theilnahme. Reich, überreich an Figuren ist das Bild, arm an Gefühl; aus den Köpfen spricht wohl die Absicht, zu individualisieren, ist aber nicht erreicht, sowenig als die Modellierung der Formen und die Harmonie der Farben, die grell neben einander stehen.

Von geringerer Bedeutung ist Neroccio, geb. 1447, gest. 1500,*) von welchem sich einige Tafeln in der Sammlung der Akademie finden, u. A. Nr. 160, eine Madonna mit dem Kind zwischen den HH. Michael und Bernhardin, und mit der Unterschrift: OPUS NEROCCI BARTOLOMMEI BENEDICTI DE SENIS MCCCCLXXVI; in den Physiognomien charakterlos, in den Bewegungen ohne Gefühl, die Kleidung mit goldenen Zierrathen überfüllt; die Carnation blaß, mit grauen Schatten.

Tiefer hinabzusteigen, würde mich über die gemessenen Grenzen und die Absicht dieses Buches hinaus führen, die darauf gerichtet war, die vielfach geschwächte Theilnahme für die Leistungen der sienesischen Malerschule des 15. Jahrhunderts zu stärken, indem ich, an die hervorragendsten derselben mich haltend, deren Verdienste gerecht zu würdigen versucht habe. Stehen sie auch nicht auf gleicher Höhe mit Werken der gleichzeitigen Florentiner, so verdienen sie doch Beachtung wegen ihrer zähen Eigenthümlichkeit, aus welcher die Meister des 16. Jahrhunderts, vor Allen Girolamo del Pacchia und Antonio Bazzi hervorgegangen sind.

---

*) Doc. III. 7. 8.

Orts- und Namen-Verzeichniß*)

zum dritten Bande.

Akademie, platonische 14. — Kunstakademie 14.

Alberti s. Leon Battista.

Albizzi s. Rinaldo.

Aldobrandini s. Giovanni.

Aleſſandro Baldovinetti 226. 228. 255. — Geburt Christi in der Annunziata zu Florenz; Madonna in den Uffizien, Dreieinigkeit in der Akademie 255. — Mosaiken 256. — H. Familie in Modena 256. — in San Miniato 267.

Aleſſandro Fiorentino, Glasmaler 379.

Aleſſandro Leopardi, vollendet die Reiterstatue Verrocchio's 114.

Alvaro Pires, Schüler des Taddeo Bartoli 398.

Amadeus VIII Graf von Savoyen 3.

Andrea aus Aquila, Bildhauer 105.

Andrea del Castagno 145. — Legende der h. Jungfrau 146. — Geißelung Christi 148. — Johannes B. u. Franz v. Assisi u. andere Heilige 149. — Fresken aus der Villa Pandolfini 150. — Bildnisse 151.

Andrea Ferucci in Pistoja 99, im Dom u. in S. Felicità zu Florenz 100.

Andrea della Robbia s. Robbia.

Andrea del Verrocchio 110. — Grabmal der Tornabuoni; der Mediceer; David 111. — Madonnenbilder; Silberreliefs in Gemeinschaft mit Ant. Pollajuolo u. Bern. Cennini 112. — Andere Silberarbeiten; Grabmal des Card. Forteguerra in Pistoja; S. Thomas für Or San Michele 113. — Brunnenfigur im Pal. vecchio; Reiterstatue des Bart. Colleoni 114. — Maler 272.

Anjou Carl v. s. Carl.

Antonino Pierozzi, Erzbischof von Florenz 8.

Antonio di Banco, Domthüre 55.

Antonio Federighi Statuen in der Loggia dei Mercanti zu Siena 128. 405.

Antonio Filarete, Gehülfe von Simone Donatello 81.

Antonio Fiorentino in Orvieto 215.

Antonio, Francesco di s. Francesco.

Antonio Manetti 29. 36.

Antonio Pollajuolo, Grabdenkmäler in der Peterskirche zu Rom 100. — Kreuzigung in den Uffizien 101. Me-

*) Die Personen habe ich um eine Gleichmäßigkeit zu erlangen nach den Vornamen geordnet. Nur bei ganzen Familien, wie Medici und Robbia, habe ich eine Ausnahme gemacht.

daillen 102. — Sein Grabmal in S. Pietro in vincoli in Rom 102. — Gemälde: 266 f. — im Berliner Museum 268; — in der National Gallery in London 269; — im Pal. Pitti 271; — in Turin, in den Uffizien, im Pal. Corsini zu Florenz 272. — Kupferstiche 272.

Antonio Rossellino, Grabcapelle in S. Miniato 87. 103. — Hochrelief in den Uffizien 102. — Büste des Matteo Palmieri u. Statue des Johannes 103. — Grabmal des Francesco Neri in S. Croce 103; — des Ant. Piccolomini nebst Altartafel in Monte Oliveto zu Neapel 103. 104. — Marmorstatue in Empoli 104.

Antonio da Sangallo 27.

Antonio Sogliani 205.

Antonio Vite in Prato 152.

Arezzo. Porticus v. S. M. delle Grazie von Benedetto da Majano 40. — Fra Filippo 232. — Bartolommeo della Gatta 262 f. — Taddeo Bartoli 367.

Asciano, Domenico di Bartolo 399.

Baldovinetti s. Alessandro.

Bartolommeo della Gatta 262 f.

Bastiano di Corso, Bildh. aus Florenz 126.

Benedetto Bonfigli 246.

Benedetto de Majano 21. 39. — Pal. Strozzi in Florenz; Porticus von S. M. delle Grazie zu Arezzo; Capelle der Madonna del Ulivo bei Prato, 40. — Statuette des Johannes Bapt. in den Uffizien; Crucifix im Dom; Büste des Pietro Mellin; Kanzel in S. Croce 106. — Grabmal des H. Sabinus in Faenza 107. — Büste Giotto's 108. — Grabmal d. Herz. v. Terranova in Neapel 109. — Zwei Statuen in d. Misericordia z. Florenz 109.

Benedetto da Mugello 189.

Benozzo Gozzoli in Orvieto 215. 276; sein eigentlicher Name 275; — in Montefalco 276. — in Perugia 279; — im Pal. Riccardi in Florenz 279ff. — Altarbild für S. Marco (j. in London) 285; — in S. Gemignano 286ff. — in Certaldo; u. in Castel Fiorentino 288; — in Pisa im Campo santo, Weinlese Noahs 289. — Das Leben Abrahams 294. — Die Geschichte Mosis 297; — Davids 298. — Altartafeln für den Dom u. für andere Kirchen 300; — für Volterra 301.

Benvenuto di Guasta, Verkündigung in S. Girolamo außerhalb Volterra 419. — Pietà in S. Domenico, Himmelfahrt Mariä, Madonna in tr. (?), Himmelfahrt Christi in der Akademie zu Siena 420.

Berlin. Museum: Fra Filippo 219. 247f. — Cosmo Rosselli 257. — Antonio Pollajuolo 268. — Sandro Botticelli 305. 324. — Filippino 356. Dom. Ghirlandajo 379. — Domenico di Bartolo (?) 401.

Bernardo Fiorentino, Arch. des Domes u. der Paläste in Pienza 42.

Bernardo Rossellino (Gamberelli), Grabmal des Lenoardo Aretino 21. 41; — des Lionardo Bruni, des Filippo Lazzari 41. 104. u. andere Grabmäler; — der Beata Villa in S. M. novella 105; — des Filippo Lazzari in Pistoja Relief in der Cap. Papagalli im Dom das. 105.

Bicci di Lorenzo 142 — Fresken in der Vorhalle von S. M. nuova zu Florenz 142. — Apostel ꝛc. im Dom 143. — Cosmas u. Damianus. in den Uffizien 144. — Madonna zwischen Engeln u. Heiligen in der Akademie

144. — Fresken im obern Corridor der Badia? 144.
Bicci s. Neri.
Bologna. Hauptportal von S. Petronio S. 125. — Grabmal des Bentivoglio 126. — Arca di S. Domenico 129. — S. Giacomo, Reiterbildniß Bentivoglio's 130. — S. Domenico Filippino 350.
Bonfigli s. Benedetto.
Botticelli s. Sandro.
Brancacci Familie 154.
Branda Graf Caſtiglione, Cardinal von S. Clemente 180.
Brescia. Fieſole 199.
Brunnelleschi s. Filippo.
Bruni s. Lionardo.
Carl von Anjou 52.
Caſtagno s. Andrea.
Caſtiglione Aretino. Bartolommeo della Gatta 263.
Caſtiglione di Olona. Maſolino 170.
Certaldo. Ginſto d'Andrea 301.
Civitali s. Matteo.
Colle s. Simone del.
Cortona. Lorenzo di Niccolo 135. — Fieſole 194.
Coſimo Roſſelli 226. — Altartafel in S. Ambrnogio 256. Himmelfahrt Mariä, in Berlin 257. — Geſchichte des Kreuzes, in Lucca 260. — Gehülfe Benozzo's in Piſa 261. — Geburt Chriſti in der Annunziata zu Florenz 261. — Fresco in der Sixtiniſchen Capelle 261; in S. Ambrnogio zu Florenz 262.
Cronaca (Simone Pollajuolo), Pal. Strozzi in Florenz, 40. 44. — Veſtibnl der Sacriſtei von S. Spirito in Florenz 44. — Pal. Guadagni 45.
Deſiderio da Settignano, Grabmäler 21. 230. 93. — Grabmal Marzuppini's 94. — Sculpturen in S. Lorenzo in Florenz 95.; — in Neapel 105.
Diamante 223. 241. 248. 250.
Domenico di Bartolo 398. — Ausmalung der Domſacriſtei in Siena 399. — Altarbild in Asciano 399; — in Perugia 400. — Werke der Barmherzigkeit im Ospedale zu Siena 401 — Himmelfahrt Mariä in Berlin? 401.
Domenico Ghirlandajo 359. — Pietà in München 356. — Abendmahl, S. Hieronymus in Ognisanti zu Florenz 360. — Abendmahl in S. Marco 361. — Fresken im Pal. pubbl. zu Florenz, in der Sixtiniſchen Capelle zu Rom 363 — in S. M. ſopra Minerva 364; in S. Trinità in Florenz 365. — Anbetung der Hirten in der Akademie 369; — in S. Lucia 370. — Fresken in Orbatello, Anbetung der Könige in den Uffizien 370. — Fresken in S. Gemignano 371. — Dreieinigkeit in S. Spirito zu Florenz 372. — Anbetung der Könige in den Innocenti 373. — Fresken in S. M. novella 375. — Altarbild aus S. M. novella in München u. in Berlin 379; — Altarbild in der Badia zu Volterra 379; — in S. Martino zu Lucca 380; — in den Uffizien 381. 384; — in S. Antonio zu Volterra 383; — in Rimini 384. — Moſaik in Florenz 384. — S Schüler 385.
Domenico di Niccolo in Siena 22. — Chorſtühle 131. — Eingelegte Arbeiten 131.

Domenico Veneziano 145. — Legende der h. Jungfrau 146. — Altarbild in den Uffizien 147. — Sein Brief aus Perugia 226.
Donatello 21; — geht nach Rom 25. — Unterschied von Ghiberti 64. — Uebersicht seiner Werke 64 f. — Sein Name, Geburt u. Tod 65 — Verkündigung in S. Croce, Crucifix daselbst 66. — Johannes-Statuen 67. — Magdalena im Battisterio, il Zuccone am Campanile 68. — Statuen für Or San Michele 69. — S. Ludwig am Portal von S. Croce, S. Georg für Or San Michele 69. — Judith, David 70. 71. — Reiterstatue in Padua 71. — Statuen u. Reliefs in S. Antonio daf. 72. — Kanzeln in S. Lorenzo zu Florenz 74. — Andere Arbeiten daselbst 75. — Taufbrunnen 75. — Kinder-Reliefs in Montepulciano 75; — dergleichen für den Orgelchor des Domes in Florenz 76; — an der Kanzel des Doms von Prato 77. — Marmorrelief in Monte Oliveto zu Neapel 77. — Grabmal Johanns XXIII. im Battisterio zu Florenz 78; — des Card. Aragazzi in Montepulciano, des Card. Brancacci in Neapel 79. — Schafft eine Antikensammlung u. restaurirt Antiken u. ahmt sie nach 80. — Granit-Brunnenschalen 81. — Die Sacristeithüren im Dom von Florenz übernommen, aber nicht ausgeführt 88.
Donatello, Simone di, s. Simone.
Dresden. Sandro Botticelli 325.
Duccio, Agostino ꝛc. s. Nachfolger des Luca della Robbia.
Empoli. Antonio Rossellino 104. — Don Lorenzo Camaldolense 138. — Sandro Botticelli 326. — Raphael Capponico 354. — Dom. Ghirlandajo 383.
England. Sandro Botticelli, Geburt Christi 326.
Eugen IV. in Florenz u. das Concil von 1439 daselbst 8.
Faenza. Dom, Grabmal des Sabinus 107.
Federighi s. Antonio.
Ferucci s. Andrea.
Fetto di s. Giovanni.
Ficino s. Marsilio.
Fiesole. Klosterhof der Badia 22. 28. — Sculpturen von Mino 98. — Domenico: Fra Giovanni 197. — S. Girolamo: derf. 198. — S. Ansano: Sandro Botticelli 312. —
Fiesole, Fra Giovan Angelico da s. Giovanni.
Filalfo von Tolentino, Ausleger des Dante 13.
Filarete s. Antonio.
Filippino Lippi 186. 328. S. Bernhard in der Badia von Florenz 329. — Fresken in S. Carmine 332; — in S. Martino (?) 338. — Madonna mit Heiligen in den Uffizien 339; — in S. Spirito 340. 352 (?). — Fresken in S. M. sopra Minerva zu Rom 341. — Christus begegnet nach seiner Auferstehung seiner Mutter 343. — Anbetung der Könige in den Uffizien 345. — Tabernakel in Prato 346. — Capelle Strozzi in S. M. novella 347. — Cap. Isolani in S. Domenico zu Bologna 350. — Madonna in der städtischen Sammlung zu Prato 352. — Kreuzabnahme vollendet von P. Perugino 354. — Madonna Rundbild, Tod der Lucretia, im Pal.

Pitti 355; Madonna aus der Cap. Rucellai in der National Gallery in London 357.

Filippo Brunelleschi 24 — Domkuppel 25. — Cap. der Pazzi 27. — Hospital der Innocenti 28. — Offene Halle bei S. M. novella; Badia von Fiesole 28. — S. Lorenzo 29 — S. Spirito 30. — Degli Angeli 31. — Pal. Pitti 31. — Pal. Quaratesi 32. — Wettkampf mit Ghiberti 48; — mit Donatello 67.

Filippo Lippi, Fra, 215. — Altarbilder in Prato 218. 221. 225. — Anbetung des Kindes, in Florenz 218; — in Berlin 219; — in Paris 225. — Verkündigung in S. Lorenzo 221; — in München 247; — in Berlin 247. — Seine Liebesgeschichte 223. — Altarbild aus S. Spirito im Louvre 226; — in der National Gallery in London 227. — (Predella in der Akademie zu Florenz 228). S. Thomas erhält den Gürtel der h. Jungfrau 229. — Rundbild im Pal. Pitti 230. — Nahrungssorgen 231. — Krönung Mariä (im Lateran) 232. — (in der Akademie zu Florenz 232 f). Verkündigung u. S. Bernhard aus dem Pal. vecchio u. Heilige aus Pal. Riccardi (j. in London) 238 — Verschollene Bilder 238. — Tod des H. Bernhard 239. — Fresken im Chor des Doms zu Prato 241. — Theils verschollene, theils zerstreute Madonnenbilder (Uffizien, Agli Innocenti, London, München, Paris, Casa Alessandri in Florenz ꝛc.) 244 ff. — Domchor in Spoleto 248. — Tod 250. — Grabmal 254.

Filippo Villani, Ausleger Dante's 13. —

Filippo Maria Visconti Herzog von Mailand 8.

Florenz erobert Pisa 4. — Uebersicht der Kunstwerke und Künstler 11. — Vasari's Lob 13.

Akademie, Gemälde: Don Lorenzo. 140. — Bicci di Lorenzo 144. — Andrea del Castagno 149. — Masaccio 181. — Fra Filippo 218. 220. 228. 232. — Fiesole 201. 209. 211. — Alesso Baldovinetti 255. — Cosimo Rosselli 257. — Antonio del Pollajnolo 271. — Sandro Botticelli 306. 317. 318. 321. 323. — Filippino (mit P. Perugino) 354. — Dom. Ghirlandajo 369. 383 (?).

Alessandri, Casa: Fra Filippo 247. —

S. Ambruogio: Cosimo Rosselli 256. 262 — Mino 97.

S. Annunziata: Leon Batt. Alberti u. Antonio Manetti 35 f. — Alesso Baldovinetti 255. — Cosimo Rosselli 261. — Agostino d'Antonio di Duccio 90.

Apostelkirche: Luca della Robbia 21. 87.

Badia: Mino da Fiesole 95. — Bicci di Lorenzo? Fresken im obern Corridor 144. — Filippino 329.

Baptisterium: Donatello 68. 78. — Alesso Baldovinetti 256. — Ghiberti 50.

Capella: Barbadori 26. — Medici 87; Pazzi 27. 86; — Stiatta. 26; — Rucellai 36.

S. Carmine: Masolino 152. — Cap. Brancacci 157. — Filippino 332 — Masaccio 187.

S. Croce: Donatello 66. — Mino da Fiesole 94. 98. — Antonio u. Bernardo Rossellino 103. 104. — Be-

nedetto da Majano 106. — Andrea del Verrocchio 112. — Andrea del Caſtagno 419. — Noviziat 33.

Certoſa: Fieſole 199.

Dom: Seitenthüren 55.93. — Ghiberti 62. — Luca della Robbia 84. — Sacriſteithüren, derſelbe 88. — Andrea Ferucci 100. — Benedetto da Majano 106. 108. — Bicci di Lorenzo 143. — Andrea del Caſtagno 150. — Aleſſandro Baldovinetti 256. 262. — Domenico Ghirlandajo 384.

S. Felicità: Andrea Ferucci 100.

Glockenthurm: Luca della Robbia 82.

Hospital: der Innocenti: 28. — Andrea della Robbia 86. — Fra Filippo 245. — D. Ghirlandajo 372.

Kreuzgänge u. offene Hallen 22.

S. Lorenzo: Brunelleſchi 29. — Donatello 71. — Deſiderio da Settignano 95. — Andrea del Verrocchio 111. — Fra Filippo 221.

S. Lucia: Dom. Ghirlandajo? 370.

Magliabecchiana: Bart. della Gatta 262.

S. Marco: Michelozzo 33. 201. Fieſole 202 ff. — Domenico Ghirlandajo 361.

S. Maria novella: Leon Battiſt Alberti 37. — Brunelleſchi 67. — Bern. Roſſellino 105. — Benedetto da Majano 108. Maſſaccio 187. — D. Ghirlandajo 375 — Filippino 347.

S. Maria nuova: Domenico Veneziano u. Andrea del Caſtagno 146 — Bicci di Lorenzo 142

S. Martino: Filippino? 338.

S. Miniato: Luca della Robbia 87. — Antonio Roſſellino 103. — Antonio u. Pietro Pollajnolo 267.

Miſericordia: Benedetto da Majano 109.

Montalvo in Ripoli: Sandro Botticelli 322.

Nationalmuſeum: Donatello 70. — Andrea del Verrocchio 111. — Ghiberti u. Brunelleſchi 48.

Ogniſanti: Sandro Botticelli 319. — Domenico Ghirlandajo 361.

Or San Michele: Ghiberti 58. — Donatello 69. — Nanni d'Antonio 91. — Andrea del Verrocchio 113.

Paläſte 23.

Palazzo Corſini: Antonio del Pollajnolo 272. — Sandro Botticelli 316. — Filippino 355.

Pal. Gondi 43.

Pal. Gnadagni 45.

Pal. Pitti: Brunelleſchi 27. 31. — Fieſole 201. — Fra Filippo 230. — Antonio Pollajnolo 271. — Sandro Botticelli 313. 317. — Filippino 355.

Caſa Pucci Sandro Botticelli 310.

Pal. Onaratesi: Brunelleſchi 32.

Pal. Riccardi: Michelozzo 32. — Donatello 81. — Benozzo Gozzoli 279.

Pal. Rucellai 36. Peſello 136.

Pal. Strozzi Benedetto da Majano 40. — Cronaca 40. 44. — Pollajnolo. 272.

Pal. Tornabuoni: Leon Battiſt Alberti 33.

Pal. Torrigiani: Polajnolo 273.

Pal. vecchio. Leon Battiſt Alberti 33. — Andrea Verrocchio 114. — Fra Filippo 238. — D. Ghirlandajo 363.

S. Spirito: Bilderrahmen 22. — Brunelleſchi 27. — Sacriſtei von Giul. da Sangallo 44. — Filippino 340. 352. - Dom. Ghirlandajo 372

S. Trinità: Don Lorenzo 140. — Dom. Ghirlandajo 365.

Uffizien: Luca della Robbia 82.— Antonio Pollajuolo 101. — Antonio Rossellino 102. — Benedetto da Majano 106. — Andrea del Verrocchio 111. — Matteo Civitali 121. — Vecchietta 128. 403. — Don Lorenzo 138. — Domenico Veneziano 139. — Bicci di Lorenzo 144. — Andr. del Castagno 150. — Fiesole 199. 200. — Fra Filippo 245 f. — Alessio Baldovinetti 255. — Cosimo Rosselli 257. 258. — Antonio Pollajuolo 266. 267. 271. 272. — Sandro Botticelli 303. 305. 307. 312. 314. 315. 332. — Filippino 339. 345. — Dom. Ghirlandajo 370. 381. 384.

Via Nazionale: Nachkommen des Lucca della Robbia 87.

Fossabanda. Alvaro Pires, Altarbild 398.

Francesco di Antonio, Tabernakel in S. Domenico zu Siena 21. 127.

Francesco di Domenico Livi, Glasmaler 63.

Francesco di Domenico, Goldschmied u. Bildhauer 122.

Francesco di Giorgio aus Siena, Kriegsbaumeister u. Ingenieur 45. — Madonna di Calcinajo unterhalb Cortona 45. — Nach Mailand berufen zur Conferenz über den Dombau 45. — Bildhauer 130. — Maler 421.

Francesco di Neri, Bildhauer am Dom von Florenz 53.

Francesco Talenti, Bildhauer am Dom in Florenz 53.

Francesco Tonghi in Siena, Intarsiaturen 22. 131.

Francesco Valdambrini, Preisbewerber um die Thüre des Baptisteriums in Florenz 48.

Gamberelli s. Bernardo.

Garbo s. Raffaelino.

S. Gemignano. Lorenzo di Niccolo, Altarbild 134. — Piero del Pollajuolo 268. — Dom. Ghirlandajo 371. — Sebastiano Mainardi 371. — Giusto d'Andrea 301.

Genua. Matteo Civitali 120. — Filippino 352. — Taddeo Bartoli 389.

Gerolimo di Francesco in Siena, Holzschnitzer 22.

Gherardo Starnina, Meister Masolino's? 152.

Ghiberti s. Lorenzo u. Vittorio.

Ghirlandajo s. Domenico.

Giacomo da Poli in Orvieto, Malergehülfe 215.

Giovanni Aldobrandini, tadelt einen Bauplan L. B. Alberti's für die Annunziata in Florenz 35.

Giovanni Angelico da Fiesole 188; — wird Dominicaner 189; — geht nach Foligno, Cortona u. zurück, nach Florenz u. nach Rom u. stirbt daselbst 190. — Altarwerk für S. Domenico in Perugia 193. — Altarbilder in Cortona 194. — Verkündigung für S. Domenico in Brescia 199. — Madonna u. Heilige für die Certosa bei Florenz; Tabernakel für die Tischlerzunft (j. in den Uffizien) 199. — Krönung Mariä in den Uffizien 200. — Madonna mit Heiligen im Palast Pitti; Klage um den todten Christus; das Leben Christi für die Annunziata, in der Akademie zu Florenz 201. — Wandgemälde in S. Marco u. Reliquiarien 202 ff. — Kreuzabnahme in der Akademie 209. — Jüngstes Gericht 211 ff.; Fresken im Vatican 213. — in Orvieto 214

Giovanni Bartolomei, Bildhauer u. Erzgießer 89.
Giovanni di Fetto, Bildhauer an der Loggia dei Lanzi in Florenz 53.
Giovanni da Majano, Capelle der Madonna del Ulivo bei Prato 40 108.
Giovanni Marliano, Bildhauer von Nola, in Neapel 106.
Giovanni di Paolo, Jüngstes Gericht in der Akademie zu Siena 413f. — Miniaturen 415.
Giovanni di Pietro, Madonna della Misericordia bei den Serviten in Siena 415.
Giovanni di Stefano, Statue im Dom von Siena 128.
Giuliano da Majano in Neapel 39. — Capelle der Madonna del Ulivo bei Prato 40.
Giuliano da Sangallo, Kreuzgang in S. Maria de' Pazzi in Florenz 43. Pal. Gondi 43. Villa Poggio a Cajano 44. — Madonna delle Carceri zu Prato 44. — Sacristei von S. Spirito zu Florenz 44.
Giusto d'Andrea, Gehülfe von Benozzo 301.
Gonzaga s. Lodovico.
Gozzoli s. Benozzo.
Gregorio di Cecco di Luca, Madonna della Misericordia bei den Serviten in Siena 412 f. Madonna in der Domsacristei das. 413.
Jacopo Tonghi, Chorstühle im Dom zu Siena 131.
Jacopo di Piero di Guido, Bildhauer an der Loggia dei Lanzi in Florenz 53.
Jacopo della Quercia in Lucca 21. — Preisbewerber um die Thüre des Baptisteriums in Florenz, 48. — Reliefs am Taufstein in Siena 75. 126. — Arbeiten in Ferrara 122. — Brunnen in Siena 122. — Grabmal der Ilaria del Caretto in Lucca 123. — Altarwerk in S. Frediano das. 124. — Hauptportal von S. Petronio in Bologna 125. — Grabmal des Antonio Bentivoglio das. 126. — Taufstein u. Weihwasserbecken im Dom von Siena 126. — Madonna in der Capella del Campo das. 127.
Jachomo di Corso gen. Papi, Bildh. in Siena 75.
Isaias aus Pisa, Bildh. in Neapel 105.
Lamberti s. Niccolo.
Laurentius Valla 5.
Leon Battista Alberti 33. — San Francesco in Rimini 34. — Chorcapelle der Annunziata in Florenz 35. — Palast u. Gartenhaus Rucellai das. 31. — Capelle Rucellai 31. — Façade von S. Maria novella 37. — S. Andrea zu Mantua 37. — Arch. Schriftsteller 38.
Leopardo s. Alessandro.
Lionardo Bruni von Arezzo, Programm für die Thüren des Baptisteriums 58. 62.
Lippi s. Filippino u. Filippo.
Lodovico Gonzaga von Mantua 35.
London. Lord Ward: Fiesole 211. — National Gallery: Fra Filippo 227. 238. 245. — Antonio Pollajuolo 269. — Filippino 357.
Lorenzetto Grabmal des Forteguerra in Pistoja 113.
Lorenzo Camaldolense 137. — Madonna in Empoli 138. — Gebet am Oelberge ꝛc. in Paris 138. — Altarwerk aus Monte Oliveto in den Uffizien 138; — aus Ceretto ebendas. 139; —

aus der Badia in der Akademie 140. — Verkündigung in S. Trinità. Beziehung zu Fiesole 191. — Antheil an der „Kreuzabnahme" in der Akademie 210.

Lorenzo Ghiberti, Nebenmeister am Dom 26. Preisträger für die Thüre des Baptisteriums 48. — Seine Entwickelung 51. — Uebernimmt die Thüre 56. — Statue des Johannes B. für Or San Michele 57. — Broncereliefs für den Taufstein in Siena 58. 126. — Piviale für P. Martin V. 58. — Statue des Matthäus für Or San Michele. 58. — Grabmal des Leonardo di Stagio Dati in S. M. novella 58. — Die dritte Thüre des Baptisteriums 58. — Grabmal des Bartolommeo Valori in S. Croce 62. — Reliquiarium in Degli Angeli 62. — Tabernakel für die Kistlerzunft 62. — Mitra für P. Eugen IV. 62. — Reliquiarium des H. Zenobius für den Dom 62. — Glasfenster für den Dom 63. — Sein Tod 63.

Lorenzo di Mariano gen. Marrina, Prachtaltar in Fonteginsta in Siena 21—130.

Lorenzo di Niccolo 133. — Altarwerk für S. Felicità in Florenz 134; — in S. Gemignano 134; — in S. Domenico zu Cortona 135

Lorenzo di Pietro s. Vecchietta.

Lorenzone di Bartolommeo, Holzschnitzwerk am Orgelchor im Dom von Siena 22.

Luca di Giovanni, Bildhauer an der Loggia dei Lanzi 53.

Luca della Robbia u. Nachfolger s. Robbia.

Lucca. S. Martino: Matteo Civitali 117—120. — Cosimo Rosselli 260. — Dom. Ghirlandajo 380. — Jacopo della Quercia 123. — S. Frediano: derselbe 124. — Galeria Mezzarosa: Sandro Botticelli 316. — S. Michele: derselbe 318.

Majano s. Benedetto, Giovanni, Giuliano da M.

Mailand. Ambrosiana: Sandro Botticelli 316. — Poldi Bezzoli: derselbe 317.

Macchiavelli s. Niccolo u. Zanobi.

Malatesta von Rimini bernst Ghiberti 51.

Manetti s. Antonio.

Mantua. Leon Battista Alberti, S. Andrea 37.

Mariano (Marrina) s. Lorenzo.

Mariano Romanelli, Chorstühle im Dom von Siena 22.

Marliano s. Giovanni.

Marsilio Ficino, Gründer der Platonischen Akademie 13.

Masaccio di S. Giovanni in Val d'Arno 151. 153; in S. Clemente in Rom? 153. — Capella Brancacci in S. Carmine in Florenz 159—165; 183—185. — Seine Herkunft und sein Tod 169. — Ein Jugendwerk 181. — Fresken im Kreuzgang von S. Carmine, ein Gemälde in S. Maria novella 187.

Masaccio Bartolommei, Sacristeithüren im Dom von Florenz 89.

Masolino Fiorentino in Castiglione 171. — Seine Herkunft 176. — Fresken in Rom? 177. — Lebt in Ungarn 182.

Masolino di Panicale 151. — In Rom? 152. — Capella Brancacci in S. Carmine 152—166. Seine Herkunft 196.

Matteo Civitali Bildhauer, in Lucca

21. 115; in S. Ponziano 117; in S. Martino: Grabmal des Pietro Noceto; Tabernakel; Grabmal des Dom. Bertini; Statue des H. Sebastian; Altar des H. Regulus 117—119. — Stuccaturen im Dom von Pisa 120. — Statuen in Genua 120. — Kanzel in S. Martino in Lucca 120. — Fides in den Uffizien zu Florenz 121.

Matteo Pasti aus Verona, Arch. 35.

Matteo di Siena 415. — Madonna in tr. in der Akademie 416; — in S. M. della Neve 417. — S. Barbara in S. Domenico 417. — Kindermord in S. Agostino u. Ai Servi 418, — Alles in Siena. — Madonna in tr. in Pienza 418.

Medici, Salvestro de', u. Geschichte des Hauses 9. — Lorenzo u. Giuliano Principi dello stato 10. — Ihre Kunstliebe 12. — Gründung der Kunstakademie u. der Bibliothek 14.

Michelino, Bildniß Dante's 256.

Michelozzo Michelozzi 32. — Pal. Riccardi 32. — Pal. Tornabuoni, P. vecchio, Kloster S. Marco (201), Noviziat von S. Croce, Paläste u. Villen außerhalb Florenz 33; — in Prato 77. — Statue des Glaubens am Grabmal Johanns XXIII. 79. — Grabmal d. Bart. Aragazzi in Montepulciano, 79. — des Cardinal Brancacci in Neapel 79. — Sacristeithüren im Dom von Florenz 88.

Mino da Fiesole, Grabmäler 21; — in der Badia zu Florenz 93. — Altarwerk in S. Ambrogio 97. — Tabernakel in S. Croce 98. — Sculpturen in Fiesole 98; — im Dom zu Prato 99; — zu Volterra 99; — in S. Pietro zu Perugia 99. — Grabmal Pauls II. 99.

Modena. Dom: Reliefs von Agostino d'Antonio 89. Aseffo Baldovinetti in der Galerie 256.

Monte Oliveto. Taddeo Bartoli 397.

Montepulciano. Donatello 75; mit Michelozzo 79. — Taddeo Bartoli 392.

München. Fra Filippo 245. 247. — Sandro Botticelli 321. — Filippino 343 f. 356? — Dom. Ghirlandajo 379. — Vecchietta 407.

Nanni d' Antonio di Banco, nördliche Domthüre in Florenz 55. 91. — Sculpturen an Or San Michele 91. — Statue des Lucas für die Domfaçade 92. — Himmelfahrt Mariä über der nördlichen Domthüre 93.

Nanni di Jacomo in Siena 75.

Nanni di Lucca, Bildh. 126.

Nanni di Torino in Siena 75.

Neapel unter Alfonso 4. — Giuliano da Majano 39. — Pietro d Martino aus Mailand 40. — Monte Oliveto, Donatello 77. — Ant. Rossellino 103. — Michel Angelo a Nilo: Grabmal von Donatello u. Michelozzo 79. — Sculpturen am Triumphbogen Alfonso's I. 105. — Benedetto da Majano in Monte Oliveto 109.

Neri di Bicci 144. 256.

Neri, Francesco, di s. Francesco.

Neroccio im Dom von Siena 128; — in der Akademie daf. 422.

Niccolo d' Antonio aus Bari 128; gen. dell' Arca wegen seiner Arbeit am Grabmal des H. Dominicus im Bologna 129. — Madonna am öffentlichen Palast daf. 129. — Reiter-

bildniß Bentivoglio's in S. Giacomo daf. 130.
Niccolo Lamberti von Arezzo, Mitbewerber um die Thüre des Baptisteriums 48. — Statuen am Glockenthurm 55. — Nördliche Domthüre 55. — St. Marcus für die Façade 69.
Niccolo, Lorenzo di, ſ. Lorenzo.
Niccolo Machiavelli über die Medici 100.
Niccolo Petri 133.
Niccolo Scotti, Holzſchnitzwerke im Dom von Siena 22.
S. Niccolo di Valdorcia, Vecchietta, Altarbild 408.
Orbatello. Dom. Ghirlandajo 370.
Orvieto. Dom: Taufſtein Piero di Giovanni Tedesco 54. — Fieſole 214. — Benozzo Gozzoli 276.
Padua. Donatello, Reiterſtatue 72. — Reliefs in S. Antonio 72. - Taddeo Bartoli? 397.
Paris: Louvre: Lorenzo Camaldolenſe 138. — Fra Filippo 223. 226. — Benozzo Gozzoli 300. — Zanobi Machiavelli 301 — Sandro Botticelli 315. — Dom. Ghirlandajo 384. — Taddeo Bartoli 388.
Parri Spinelli 141.
Paſti, Matteo, ſ. Matteo.
Perugia. S. Bernardino: Agoſtino u. Ottaviano d'Antonio di Duccio 85. 90. Porta S. Pietro. Capelle S. Lorenzo in S. Domenico 89.
Peſellino 136. 244.
Peſello (Giuliano d'Arrigo) 135. — Fresken im Pal. Rucellai zu Florenz 136. — Andere Arbeiten 137.
Petri, Niccolo, ſ. Niccolo.
Pienza (Corſignano) 42. — Vecchietta III. 406. — Sano di Pietro 412. — Matteo da Siena 418.
Piero di Giovanni Tedesco, Bildh. 53. — Südliche Domthüre in Florenz 54. — Taufſtein in Orvieto 54.
Pietro di Domenico di Norbo, Arch. 45.
Pietro di Martino aus Mailand in Neapel 40.
Pietro del Minella, Bildh. von Siena 126.
Pietro Pollajuolo, S. Gemignano 268
Pierozzi ſ. Antonio.
Pippo Spano, Obergeſpann in Temeswar 182.
Piſa. Dom: Matteo Civitali, Ornamente 120. — Campo ſanto: Coſimo Roſſelli 261. — Benozzo Gozzoli 289. — Taddeo Bartoli 388. 389. 391.
Piſtoja: Ospedale: Söhne des Andrea della Robbia 86. — Dom Andrea Ferucci 99. — S. Domenico: Bernardo Roſſellino 105. — Dom: derſ. 105. — S. Jacopo: Andrea Verrocchio 113.
Pins II. 42.
Poliziano 4.
Pollajuolo ſ. Antonio.
S. Ponziano. Matteo Civitali 117.
Prato. Dom: Kanzelreliefs von Donatello 77: — von Mino u. von Roſſellino 99. — Brüder Majani 108. — Antonio Vite 152. — Fra Filippo 239. 241. — Städtiſche Sammlung: Fra Filippo 218. 221. 229. Filippino 352. — Caſa Riſtri: Sandro Botticelli 316. — Tabernakel von Filippino 346.
Quercia ſ. Jacopo.
Raffaelino del Garbo, Gehülfe des Filippino in Rom 341; — angeblich in S. Spirito zu Florenz 353.

Raphael de Capponibus 353.
Raphael Carli 354.
Raphael de Florentia 354.
Raphael di Francesco 354.
Rimini. S. Francesco: L. B. Alberti 34. — Oeffentlicher Palast: D. Ghirlandajo 384.
Rinaldo degli Albizzi 9.
Rio über die Medici 10.
Robbia. 1. Luca della Robbia: Altarwerke u. Tabernakel 21. — Geburt u. Tod 82. Erfinder der verglas'ten Terracotten 82—84. Marmor-Reliefs am Glockenthurm in Florenz 82; — für das Orgelchor ꝛc. im Dom 82f. — Auferstehung u. Himmelfahrt im Dom in Terracotta 84. — Reliefs in der Capella de' Pazzi 86. — Altarwerk in der Capella Medici in S. Croce 87. — Die Cardinaltugenden in S. Miniato 87. — Altarwerk in der Apostelkirche 87.
2. Andrea della Robbia, Agli Innocenti in Florenz: Verkündigung; Wickelkinder 86. — Halle bei S. M. novella: Heilige 86.
3. Söhne Andrea's: Ospedale in Pistoja, Werke der Barmherzigkeit 86.
4. Nachkommen u. Nachfolger des Luca della Robbia: Tabernakel in der Via nazionale in Florenz 87. — Agostino u. Ottaviano d'Antonio di Duccio aus Florenz in Perugia: Façade von S. Bernardino, Porta S. Pietro, Relief in S. Domenico 85. 89. — Reliefs am Dom in Modena 89. — Auferstehung Christi in der Annunziata zu Florenz 90.
Romanelli s. Mariano.
Rosselli s. Cosimo.
Rossellino s. Antonio u. Bernardo.
Rom gewinnt die Mark Ancona. 4. — Vatican. Grotten: Mino da Fiesole, Grabmal Pauls II. 99. — S. M. sopra Minerva, Grabmal des F. Tornabuoni von ? 99. — S. Pietro: Ant. Pollajuolo, Grabmäler von Innocenz VIII. u. Sixtus IV. 100. — S. Pietro in Vincoli: Grabmal der Pollajuoli 102. — S. Maria sopra Minerva: Filippino 341. — S. Clemente: Masaccio? 153. — Masolino? 179. — Pal. Corsini: Fiesole 211. — Vatican: Fiesole, 213. — Lateran, Fra Filippo 232. — Sixtinische Capelle: Cosimo Rosselli 261. — Bartolommeo della Gatta 263. — Sandro Botticelli 320. — Dom. Ghirlandajo 363. — Pal. Borghese: Sandro Botticelli 316.
Salvestro aus Aquila, Bildh. 105.
Sandro Botticelli 301. — Fortitudo in den Uffizien 302. — Madonna in der Laube das. 303. — Venus in Berlin 305; — in den Uffizien 305. — Venus und die Grazien in der Akademie 306. — Verleumdung des Apelles in den Uffizien 307. — Gespenstergeschichte aus dem Decamerone 311. — Triumphe in S. Ansano 312. — Judith in den Uffizien 312. — Bildnisse 313. — Madonna mit dem Tintenfaß, Uffizien 314. — Wiederholung im Louvre 315. — Madonna, Uffizien 315. — Rundbild in der Ambrosiana zu Mailand 316; — in der Galerie Borghese zu Rom 316. — in dem Pal. Corsini zu Florenz 316; — in Casa Nistri zu Prato 316; — in Lucca 316.

Johannes auf Patmos, Akademie in Florenz S. 317.—Madonna der Gal. Pitti 317; — bei Poldi Bezzoli in Mailand 317. — Altarbild in S. Michele zu Lucca 318; — in der Akademie zu Florenz 318. 321. 323. — S. Augustinus in Ognisanti 319. — Fresken in der Sixtinischen Capelle 320. — Pietà in München 321. — Krönung Mariä im Conservatorio Montalvi in Florenz 322. — Anbetung der Könige, Uffizien 322.—Zwei Madonnenbilder in Berlin 324. — Wunder des H. Zanobi, Dresden 325. — Bildnisse an einem Altarwerk in Empoli 326. — Geburt Christi, in England 326. — Himmelfahrt für Palmieri 327.

Sangallo s. Antonio und Giuliano.

Sano di Maestro, Matteo, Bildh. in Siena. 75.

Sano di Pietro, Madonna aus S. Girolamo in Siena u. a. m. in der Akademie das. 409. 410; — in Pienza 412. — Miniaturen 412.

Sarocchi, Bildh. in Siena 122.

Sassetta, Stefano di Giovanni, Krönung Mariä an Porta Romana in Siena 409.

Scotti s. Niccolo.

Sebastiano Mainardi 371.

Settignano s. Desiderio.

Siena. Accademia d. B. A.: Taddeo Bartoli 396. — Domenico di Bartolo 398. — Vecchietta 408. — Sano di Pietro 409. 410. — Sassetta 409. — Giovanni di Paolo 413. — Matteo 416. — Benvennto di Guasta 420. — Francesco di Giorgio 421. — Neroccio 422.

S. Agostino: Matteo 418.

Bibliothek: Sano di Pietro 412. — Giovanni di Paolo 415.

Brunnen von Jacopo della Quercia 122.

S. Caterina della Notte: Taddeo Bartoli 396.

Dom: Taufbrunnen 75. 126. — Weihwasserbecken 126. — Tabernakel 127. — Holzschnitzwerke und eingelegte Steinarbeiten 131. — Ausmalung der Domsacristei 399 413. — Taddeo Bartoli 388. — 391.

S. Domenico: Tabernakel 127. — Matteo da Siena 417. — Benvenuto Guasta 420.

Fonte Giusta: Tabernakel 21.

S. Giovanni: Taufstein 126. — Vecchietta, Deckenbilder 403.

Loggia Piccolomini: Statuen 127. 128. 405.

Madonna della Neve: Matteo 417.

Ospedale della Scala: Statue Christi von Vecchietta 128 — Gemälde von Domenico di Bartolo 401. — Vecchietta 403. — Taddeo Bartoli 391.

Palazzo pubblico: Capelle ꝛc. 131. 394. 418. 405.

Ai Servi Gregorio di Cecco 412. — Giov. di Pietro 415. — Matteo 418.

Simone dal Colle, Preisbewerber um die Thüre des Baptisteriums 48.

Simone di Donatello 81.

Simone del Pollajuolo s. Cronaca.

Sogliano s. Antonio.

Spinelli s. Parri.

Spoleto. Dom: Fra Filippo und Fra Diamante 248. 251. 341.

Starnina s. Gherardo.

Stefano, Giov. di, s. Giovanni.
Strozzi s. Zanobi.
Taddeo Bartoli in Siena 387. — Malt den Domchor aus 388. — Hauptaltar von S. Paolo in Pisa 388; — im Dom von S. Gemignano 388; — in S. Luca zu Genua 389; — in S. Francesco zu Pisa, Leben der h. Jungfrau 389. — Altarbild in S. Michele? 391; — im Dom von Siena (Glaubensbekenntniß) 391 f. — Himmelfahrt Mariä in Montepulciano 392. — Zwei Altarbilder für S. Francesco in Perugia 393. — Fresco in S. Agostino daf. 393. — Geburt Christi bei den Servi in Siena 394. 418. — Capelle des Pal. pubblico daf. 394. — Andere Arbeiten daf. 395. — Verkündigung in der Akademie 396. — Madonna in tr. und Madonna della Notte 396; — in S. Francesco; im Oratorio S. Carlo; in S. Antonio zu Volterra 397.
Talenti s. Francesco.
Tedesco Piero di Giov. s. Piero.
Tonghi s. Francesco und Jacopo.
Turin Galerie: Antonio del Pollajuolo 272.
Valdambrini s. Francesco.
Valla s. Laurentius.
Vecchietta (Lorenzo di Pietro) Broncetabernakel in Siena 21. — Statuen für die Loggia 127. 405. — Tabernakel für das Ospedale; beßgl. für S. Domenico 127. — Silberstatuette der H. Katharina 128. — Christusstatue im Ospedale 128. — Statue des Mariano Socino in den Uffizien 128. — Maler 402. — Verschieden Gemälde für das Ospedale in Siena 403. — Deckenbilder in S. Giovanni 403. — Madonna in trono in den Uffizien 403 f. — S. S. Caterina und Bernardino im Pal. pubbl. zu Siena 405. — Madonna della Misericordia daf. 406. — Himmelfahrt Mariä im Dom von Pienza 406. — Wiederholung in München 407. — Madonna in tr. in Valdorcia 408. — Tabernakel für sein Grab 408.
Venedig, Republik, erobert die östliche Lombardei 4. — Reiterstatue des Bart. Colleoni 114.
Verrocchio s. Andrea.
Villani s. Filippo.
Visconti s. Filippo Maria.
Vite s. Antonio.
Vittorio Ghiberti 63.
Volterra. Mino da Fiesole 99. — Benozzo Gozzoli 301. — Dom. Ghirlandajo 379. 383. — Taddeo Bartoli 397. — Benvenuto di Guasta 419.
Zanobi Macchiavelli 301.
Zanobi Strozzi, Miniaturen 198.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Druckfehler.

S. 5 Z. 1 lies ſett ſt. ſeiz
" 5 " 2 " Florenz ſt. Floren
" 12 not. " Beſtallungsbrief ſt. Beſtellungsbrief
" 16 Z. 6 " nun ſt. nur
" 75 " 6 v. u. lies Bakia ſt. Badia
" 86 " 1 " " " Productivität ſt. Prodructivität
" 87 " 3 " " " ein ſt. eine
" 118 " 3 lies Ghirlandajo's ſt. Ghirlando's
" 124 " 13 " Renaiſſance ſt. Renaiſſane
" 126 Seitenzahl lies 126 ſt. 26
" 145 Z. 3 v. u. " Tagesgerücht ſt. Tageslicht
" 159 " 7 lies Schuldbewußtſein, verhüllt ſt. Schuldbewußtſein verhullt,
" 168 " 3 " der ſt. del
" 168 " 7 " weichen ſt. reichen
" 179 " 9 v. u. lies der Heiligen ſt. den Heitigen
" 199 " 13 " " " braunen ſt. brauen
" 201 " 10 " " " Eugen IV ſt. Eugen VI.
" 206 " 7 lies Leidensgeſchichte ſt. Leidengeſchichte
" 212 " 10 " Schilderung ſt. Schilderun
" 246 " 4 v. u. lies Mündlers ſt. Mindlers
" 264 " 4 " " " Motivierung, und ſt. Motivierung und
" 297 " 8 " " " in ſt. n
" 313 " 9 lies bellissimo ſt. blessissimo
" 330 " 3 v. u. lies Geſchichten ſt. Geſchichte
" 353 Seitenzahl " 353 ſt. 35
" 355 Z. 15 lies möchte ich ſt. mochleich
" 358 " 5 " ein einflußreiches ſt. eine einflußreiches
" 359 " 6 v. u. lies Lebens ſt. Leb us
" 373 " 2 " " " mag ſt. amg

Hierzu kommt noch ein Verſehen des Vf., der die Nachricht über Agoſtino und Ottaviano d'Antonio di Duccio zweimal S. 85 und S. 89 gebracht hat.

12274
Art
F6544ge
Author Förster, Ernst
Title Geschichte der italienischen Kunst. Vol.2

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU